Agudas

Mujeres que hicieron de la opinión un arte

MICHELLE DEAN

T

TURNER NOEMA



Agudas

Mujeres que hicieron de la opinión un arte

MICHELLE DEAN

T

TURNER NOEMA



TURNER NOEMA

Agudas
Mujeres que hicieron de la opinión un arte

MICHELLE DEAN

TRADUCCIÓN DE LAURA VIDAL



Título:
Agudas. Mujeres que hicieron de la opinión un arte

De esta edición:
Diego de León, 30
28006 Madrid
www.turnerlibros.com
Primera edición: marzo de 2019

ISBN: 978-84-17866-79-2

Diseño de la colección:
Enric Satué

Imágenes de cubierta:
Dorothy Parker, fotografía de Bain News Service [Wikimedia Commons]; *Hannah Arendt, ca.* 1963, fotografía de Jewish Chronicle [Heritage Image Partnership Ltd / Alamy Stock Photo]; *Portrait of Zora Neale Hurston*, 1938, fotografía de Carl Van Vechten; *Rebecca West*, fotografía de Madame Yévonde [Wikimedia Commons].

Depósito Legal: M-3995-2019
Impreso en España

La editorial agradece todos los comentarios y observaciones:
turner@turnerlibros.com

ÍNDICE

A todas las personas a quienes se les dijo alguna vez que
eran demasiado inteligentes

PREFACIO

He reunido a las mujeres de este libro bajo el signo de un cumplido que todas recibieron en algún momento de sus vidas: les dijeron que eran agudas.

La naturaleza concreta de su talento variaba, pero tenían en común la capacidad de escribir de forma inolvidable. El mundo no sería el mismo sin las ácidas reflexiones de Dorothy Parker sobre la presencia de lo absurdo en su vida. O sin el don de Rebecca West para resumir la mitad de la historia mundial en el relato en primera persona de un único viaje. O sin las ideas sobre totalitarismo de Hannah Arendt, o sin las novelas de McCarthy sobre cómo es sentirse una princesa entre monstruos. Tampoco sin las ideas de Susan Sontag sobre la interpretación o las enérgicas arremetidas de Pauline Kael contra los cineastas. O sin el escepticismo de Ephron sobre el movimiento feminista o el catálogo de defectos de los poderosos de Renata Adler. O las reflexiones de Janet Malcolm sobre los peligros y satisfacciones del psicoanálisis y el periodismo.

Que estas mujeres lograran lo que lograron en el siglo XX solo las hace más admirables. Crecieron en un mundo poco dispuesto a escuchar las opiniones de las mujeres acerca de nada. Se olvida con facilidad que Dorothy Parker empezó a publicar su cáustica poesía antes de que las mujeres pudieran votar. Pocas veces pensamos en el hecho de que la segunda ola del feminismo llegó *después* de que Susan Sontag se hubiera convertido en un icono con su ensayo "Notas sobre lo 'camp'". Estas mujeres desafiaron abiertamente las expectativas de género antes de que ningún movimiento feminista organizador lograra avanzar en el reconocimiento de las mujeres en su conjunto.

Gracias a su agudeza excepcional, alcanzaron una suerte de equidad intelectual con los hombres a la que otras mujeres no podían aspirar.

Este grado de éxito personal a menudo les supuso fricciones con la política "feminista" colectiva. Algunas de las mujeres de este libro se llamaban a sí mismas "feministas", otras no. Casi ninguna encontró satisfactorio el activismo. Rebecca West, que fue la que más cerca estuvo, terminó

pensando de las sufragistas que eran, al mismo tiempo, admirablemente feroces e imperdonablemente mojigatas. Sontag escribió una defensa del feminismo, luego cambió de opinión y le echó en cara a Adrienne Rich la "simpleza" del movimiento cuando esta la desafió. Incluso Nora Ephron confesó, en la convención demócrata de 1972, que la incomodaban los esfuerzos de las mujeres por organizarse.

La ambivalencia aquí se consideraba rechazo de la política feminista y, en ocasiones, lo era explícitamente. Todas estas mujeres eran espíritus rebeldes y no solía gustarles que las metieran en un mismo saco. En primer lugar, algunas se tenían antipatía: McCarthy encontraba a Parker sin interés, Sontag dijo lo mismo de McCarthy, son famosas las diatribas de Adler contra Kael. En segundo, tenían poco tiempo para nociones como "sororidad". Me imagino la filípica que me soltaría Hannah Arendt por situar su obra en el contexto de su condición de mujer.

Y sin embargo se las vio como la demostración de que las mujeres estaban tan cualificadas para opinar de arte, ideas o política como los hombres. Los progresos que hemos hecho en ese frente los debemos al lado femenino de la ecuación, es decir, a Arendt, Didion y Malcolm, entre otras. Lo supieran o no, estas mujeres despejaron el camino que luego siguieron las demás.

Escribí este libro porque esta historia no se conoce tan bien como debería, al menos fuera de círculos aislados de Nueva York. Se han escrito biografías de todas ellas, y yo las he devorado. Pero como suele ocurrir en las biografías, cada libro considera a estas mujeres aisladamente, como un fenómeno en sí mismas, sin tener en cuenta las conexiones que sin duda existían. Las crónicas siempre atribuyen el éxito de la literatura estadounidense a los novelistas varones: Hemingway y Fitzgerald, Roth, Bellow y Salinger… Esa versión de la historia apenas contempla el hecho de que las escritoras de esos años estaban haciendo cosas que merece la pena recordar. Incluso en relatos más académicos, en "historias intelectuales", se suele dar por hecho que los hombres dominaban el panorama literario. Cuando se habla de los intelectuales neoyorquinos de mediados del siglo XX, se piensa por lo común en un grupo masculino. Pero mis investigaciones revelan algo distinto. Es posible que los hombres superaran a las mujeres en número desde un punto de vista demográfico. Pero si atendemos al criterio, probablemente más importante, del valor de las obras, o a las obras definitorias de la escena literaria, las mujeres estaban a la par, y en

ocasiones por encima.

Después de todo, ¿hay una voz que resista mejor el paso del tiempo que la de Parker? Casi se tiene la impresión de oír su timbre áspero en cada comentario. ¿O hay una voz moral y política cuyo alcance exceda al de Hannah Arendt? ¿Cómo sería nuestra visión de la cultura sin Susan Sontag? ¿Cómo reflexionaríamos sobre el cine si Pauline Kael no nos hubiera abierto la puerta a la celebración del arte popular? Cuanto más examinaba la obra de estas mujeres, más desconcertante me resultaba que alguien pudiera trazar la historia literaria intelectual del siglo XX pasando por alto su papel central.

No puedo evitar pensar que la explicación es que ser tan inteligentes, tan excepcionales, tan mordaces hizo que estas mujeres no siempre recibieran reconocimiento en vida. La mayoría de las personas reaccionaban mal a sus lenguas afiladas. Los productores de Broadway odiaban a Parker y le impidieron hacer crítica de teatro. Los amigos de Mary McCarthy en *Partisan Review* detestaban las sátiras que escribía sobre ellos (de hecho, se le sigue criticando por ello). A Pauline Kael los cineastas masculinos de su época la criticaron por no ser lo bastante seria (de hecho todavía se le critica por eso). Cuando Joan Didion publicó su famoso ensayo sobre California central, *Los que sueñan el sueño dorado*, las cartas al editor fueron feroces. Cuando Janet Malcolm comentó que los periodistas explotan la vanidad de sus entrevistados, los columnistas se rasgaron las vestiduras y le recriminaron que mancillara tan honorable profesión.

Parte de esas críticas se debían a simple machismo. Otras a estupidez pura y dura. Bastantes eran una mezcla de ambas cosas. Pero la clave del poder de estas mujeres estaba en cómo respondían a ellas, con una suerte de inteligente escepticismo que a menudo resultaba muy divertido. Incluso Hannah Arendt puso alguna vez los ojos en blanco ante el furor que despertó su *Eichmann en Jerusalén*. Por su parte, Didion respondió al autor de una carta furibunda con un sencillo: “Caramba”. Y Adler tenía la costumbre de enviar a escritores citas de sus propias obras señalando repeticiones y vacuidad conceptual.

Su estilo sardónico en ocasiones provocó que se pasara por alto a estas mujeres, que no se las considerara “serias”. La ironía, el sarcasmo, la sátira son a menudo las armas de quienes están en los márgenes, el subproducto de un escepticismo natural respecto a las opiniones ortodoxas que es

consecuencia de no haber podido participar en su formulación. En mi opinión, deberíamos prestar más atención a cualquier intento de intervención cuando tiene ese matiz. Siempre hay valor intelectual en no ser como el resto de las personas sentadas a una mesa, en este caso en no ser un hombre, pero también en no ser blanco, de clase alta, y no haber estudiado en la universidad adecuada.

Lo más importante no es que estas mujeres tuvieran siempre razón. Ni que fueran una perfecta muestra demográfica. Estas mujeres procedían de entornos similares: blancas, a menudo judías, y de clase media. Como se verá en las páginas siguientes, estaban influidas por los hábitos, las preocupaciones y los prejuicios que eso conlleva. En un mundo más perfecto, por ejemplo, una escritora negra como Zora Neale Hurston habría recibido un reconocimiento más amplio como parte de este grupo, pero el racismo mantuvo sus escritos en los márgenes de este.

Pero incluso así, estas mujeres estuvieron en la brecha, participando en las grandes discusiones del siglo XX. Este es el argumento principal de este libro. Su trabajo por sí solo justifica que se reconozca su existencia.

Y voy a echar mano de un motivo secundario, por el que me guié a la hora de documentarme sobre estas mujeres. Conocer su historia puede ser importante si eres una mujer joven con unas ambiciones determinadas. Es importante ser consciente de lo generalizado del sexismo, aunque existan maneras de abrirse paso en él.

De modo que, cuando en las páginas siguientes pregunto qué hizo a estas mujeres lo que fueron, unas interlocutoras tan agudas, saboteadas y apoyadas al mismo tiempo por hombres, con tendencia a equivocarse pero sin dejarse definir por ello y, por encima de todo, absolutamente inolvidables, lo hago por una única razón: necesitamos a más como ellas.

I

PARKER

Antes de ser el referente en que se convertiría después, Dorothy Parker tuvo que ponerse a trabajar a los diecinueve años. No era así como se suponía que tenían que haber sido las cosas, no para alguien como ella. Nació en una familia bastante acomodada, en 1893, y su padre era comerciante de pieles. El apellido familiar era Rothschild, pero no *esos* Rothschild, como Parker se pasó la vida recordando a quienes la entrevistaban. Aun así, se trataba de una familia neoyorquina respetable, lo bastante acomodada para veranear en Jersey Shore y vivir en un espacioso apartamento del Upper West Side de Manhattan. Entonces, en el invierno de 1913, el padre murió, devastado por la muerte de dos esposas y de un hermano que se hundió con el *Titanic*. Sus hijos no heredaron casi nada.

No había un matrimonio inminente que pudiera rescatar a Dorothy Rothschild. Tampoco tenía una educación. Ni siquiera había terminado secundaria, ni a las mujeres de su entorno se las educaba para que trabajaran. Las escuelas de secretariado, que para mediados de siglo garantizaban a multitud de mujeres de clase media el poder de ganarse el sustento, eran todavía una novedad cuando Parker alcanzó la mayoría de edad. Así que tuvo que recurrir al único talento que tenía y que podía proporcionarle remuneración instantánea: sabía tocar el piano y por todo Manhattan estaban abriéndose escuelas de baile. En ocasiones a Parker le gustaba contar que había llegado a enseñar a sus alumnos los algo escandalosos nuevos ritmos de *ragtime*: el *turkey trot*, el *grizzly bear*. Siempre terminaba con un chiste a su costa. “Después de estudiar con ella, todos sus alumnos varones hacían el *piqué* con el pie equivocado”, recuerda haberle oído contar un amigo.[1]

Era una buena anécdota y, con toda probabilidad, exagerada. En los anecdotarios que conservan amigos y contemporáneos de Parker nadie la describe sentada a un piano y, mucho menos, bailando. Es posible que lo dejara. Quizá, como le ocurriría más tarde con la escritura, tener que ganar dinero con su talento musical estropeó la diversión. Pero también es posible

que exagerara al servicio del humor, porque desde el principio el humor le proporcionó una vía de escape. Con el tiempo, los chistes de Dorothy Rothschild le darían un estatus legendario como “señora Parker”, el equivalente a un avatar de ahora. La señora Parker siempre tenía un cóctel en la mano y acababa de lanzar una ocurrencia en una fiesta como el que lanza una granada.

Pero si el bullicio y el brillo de una fiesta a menudo esconden miserias y frustraciones, lo mismo ocurría con la vida de Parker. Las historias que cautivaban a otras personas eran esquirlas arrancadas de experiencias vitales horribles y ofrecidas a modo de diversión. Incluso esta imagen jovial de una Parker que toca el piano rodeada de un grupo de gente que baila al compás escondía ira y sufrimiento. Está claro que a Parker no le importaba contar que se había quedado sin un centavo, porque había cierto heroísmo en haber tenido que hacerse a sí misma a partir de algo así. Pero rara vez hablaba de su madre, que había muerto cuando ella tenía cinco años, o de la odiada madrastra que la había sustituido. También tendía a omitir que cuando dejó los estudios, a los quince años, fue para quedarse en casa a cuidar de su cada vez más enfermo y desorientado padre. Pasarían casi cinco años antes de que su muerte la liberara de aquella cárcel.

Más tarde, en un relato que escribió sobre el último día de “El encantador Anciano Caballero”, Parker describiría así el estado de aquel hombre (ficticio):

> No hizo falta reunirse alrededor de la cama del Anciano Caballero. No los habría reconocido. De hecho, llevaba sin reconocerlos casi un año, dirigiéndose a ellos con nombres equivocados y haciéndoles preguntas formales, corteses sobre la salud de maridos o mujeres o hijos de otras ramas de la familia.[2]

A Parker le gustaba presentar la muerte de su padre como una tragedia y en ocasiones podía parecer amargada por haber tenido que salir adelante sola. “El caso es que no había dinero”.[3] Pero la necesidad de trabajar resultó ser una bendición, la primera vez que Parker convertiría una mala experiencia en un buen relato. Ese era su talento: plasmar emociones complejas en un ingenio bajo el que asoma una amargura que nunca sale a la superficie.

Después de aquella experiencia parece que Parker decidió que la buena

suerte era siempre accidental. Solía decir que había llegado a la escritura por azar. Escribía porque "necesitaba el dinero, cariño".[4] Eso no era del todo cierto. Parker había empezado a escribir versos siendo niña, aunque no está del todo claro de dónde sacó la idea. No le gustaba llevar diarios y han sobrevivido muy pocos papeles suyos. Una de sus biógrafas consiguió acceder a unas notas que escribió de niña a su padre y ya se advierte en ellas una incipiente voz de escritora. "Dicen que si tu caligrafía es ascendente tienes un carácter esperanzado. –Luego añadió uno de esos comentarios quitándose importancia que se convertirían en su seña de identidad–: Supongo que yo lo tengo".[5]

El talento es, en ocasiones, algo accidental. Puede elegir a personas y orientarlas a vidas que nunca habrían soñado llevar. Pero eso fue lo único accidental en el hecho de que Parker se convirtiera en escritora.

La persona que dio a Parker su primera oportunidad profesional fue un hombre llamado Frank Crowninshield. La sacó de una pila de manuscritos no solicitados en algún momento de 1914. Es posible que viera algo de sí mismo en ella, quizá un espíritu opuesto. Aunque para entonces tenía más de cuarenta años y procedía de la élite de Boston, Crowninshield era muy distinto de las personas de la alta sociedad neoyorquina. Nunca se casó, quizá porque era gay, aunque no existen pruebas concluyentes de ello. Si le preguntaban, Crowninshield afirmaba estar dedicado por entero a un hermano problemático adicto a los narcóticos. En la ciudad era famoso sobre todo por sus bromas, y por dirigir el primer relanzamiento de *Vanity Fair*, una revista masculina de moda en otro tiempo seria y correcta que Condé Nast decidió reinventar contratando a Crowninshield.

Eran los albores de las revistas estadounidenses. *Harper's* y *The Atlantic Monthly* ya habían nacido. Pero *The New Yorker* no se había inventado aún y ninguna aspiraba ni de lejos a dirigirse a un público más cosmopolita que la "ancianita de Dubuque". Edward Bernays, el sobrino de Freud a quien a menudo se atribuye la invención de las relaciones públicas, estaba en sus inicios profesionales en el otoño de 1913.[6] Los anunciantes de Estados Unidos empezaban a atisbar el poder que tendrían en el país.

Con tan pocos modelos que emular, el *Vanity Fair* de Crowninshield terminó siendo un poco como su editor: mordaz e impertinente, sobre todo

respecto a los muy ricos. Algo –quizá los padecimientos de su hermano, quizá el hecho evidente de que la familia de Crowninshield siempre había tenido más prestigio que dinero– empujaba a este a mostrarse crítico con las clases pudientes. Pero no se trataba de una crítica social de azote de los privilegiados. Su método, por el contrario, consistía en ridiculizar. Incluso la nota del editor del primer número de la renovada revista era sardónica:

> Para las mujeres nuestra intención es hacer algo con espíritu noble y con un objetivo misionario, algo que, hasta donde hemos podido observar, no se ha hecho nunca en una revista estadounidense. Nos proponemos atraer su intelecto. Nos atrevemos a creer que son, en sus mejores momentos, criaturas con actividad cerebral de alguna clase; incluso osamos creer que sus contribuciones a la literatura de nuestros días son originales, estimulantes y altamente magnéticas y por lo tanto nos proclamamos feministas decididos y acérrimos.[7]

Es la clase de ironía que puede con facilidad jugar una mala pasada y resultar desconcertante. ¿Se trata de un chiste sobre el feminismo, por entonces un concepto aún relativamente reciente? ¿De humor al servicio del feminismo? ¿O es solo una *boutade* sin propósito político? Para mí son las tres cosas a la vez. Uno de los grandes placeres de ironías como esta es poder ver cómo refractan en distintas direcciones. Algunas de esas direcciones eran caminos que podían recorrer las mujeres. Cuando se publicó este primer número en 1914, las mujeres ni siquiera podían votar. Pero puesto que a Crowninshield le gustaba divertirse, necesitaba escritores con puntos de vista opuestos, personas que no encajaran del todo en los límites reconocidos de lo apropiado.

Muchos de esos escritores resultaban ser mujeres. Anne O'Hagan, una sufragista, escribió sobre la supuesta naturaleza bohemia de Greenwich Village. Clara Tice, una ilustradora vanguardista que presumía de ser la primera mujer que llevó el pelo corto, fue desde el principio parte integral de la revista. Marjorie Hillis, quien para la década de 1930 se había convertido en símbolo de mujeres solteras de todas partes, también colaboró en los primeros tiempos de *Vanity Fair*.

Parker se convertiría en la voz más emblemática de la revista, pero le llevó un tiempo establecerse como colaboradora. A Crowninshield le llamó la

atención un poema ligero que había enviado. Se titula "Un porche cualquiera" y sus nueve estrofas tienen forma de comentarios recogidos por ahí con la idea de que podían oírse en "cualquier porche" de boca de personas acomodadas e instruidas. Es un poema elegante, que juega con los prejuicios morales de la alta sociedad de principios del siglo XX y que, precisamente por ese motivo, suena un tanto anticuado al oído moderno. Pero ya anunciaba los rasgos definitorios de la escritura de Parker: su lectura ácida de los confines de la feminidad y su impaciencia con aquellos que hablaban a base de clichés aprendidos:

> No hablo mal de la señora Brown
> Es a-moral, querida, no in-moral […]
> Creo que la pobre se ha quedado soltera
> Está empezando a hablar de su 'carrera'.[8]

Crowninshield vio algo aquí. Le pagó a Parker cinco o diez o doce dólares por el poema (según creamos la versión de ella, de él o de otros la cantidad varía). Este pequeño éxito la animó a pedirle trabajo. Al principio Crowninshield no consiguió arrancarle a *Vanity Fair* un puesto para Parker, así que se lo buscó en *Vogue*.

No era el lugar idóneo para ella. *Vogue* en 1916 era una revista remilgada para mujeres modosas y remilgadas, con artículos bonitos y agradables. A Parker nunca le había interesado demasiado la moda. Y hete aquí que se encontró desempeñando un trabajo que le exigía tener opiniones apasionadas, casi religiosas sobre el mérito de una tela respecto a otra, o sobre la longitud del bajo de una falda. Desde el principio le costó sacar energías para trabajar en una revista así. Más tarde intentaría evocar sus recuerdos de manera cortés. Pero no podía ocultar que había sido tan crítica con sus compañeras de trabajo como con todo lo demás en la vida. Le dijo a *The Paris Review* que las mujeres de Vogue eran "sosas […] nada *chic*".[9] Los cumplidos que tenía para ellas no eran la mitad de extensos que sus insultos:

> Eran mujeres decentes, agradables –las mujeres más agradables que he conocido–, pero no pintaban nada en una revista así. Se ponían unos sombreritos ridículos y se dedicaban a edulcorar a chicas duras, convirtiéndolas en delicados amorcitos en las páginas de la revista.

Vogue respondía a las demandas de la boyante industria de la moda, un negocio que, en su mayor parte, se dedicaba a mimar y a trivializar a las mujeres. Incluso ya entonces, los artículos de la revista tenían una suerte de lustre comercial y los textos exigían un tono más propio de un catálogo. Y con una clarividencia admirable y malvada –tendría que pasar aún medio siglo para que las mujeres empezaran a rebelarse contra el encorsetamiento de la moda– cada gesto de Parker en *Vogue* socavaba la idea de que una indumentaria bonita era el culmen de la sofisticación femenina.

Para ser justos con la revista, los dos años que pasó inmersa en un tema que se le quedaba evidentemente pequeño aguzaron el ingenio de Parker. La autora de "Un porche cualquiera" blandía la pluma como si fuera un martillo. El constreñimiento de *Vogue* la volvió astuta y sutil. Cuando, por ejemplo, le asignaban los pies de foto de las ilustraciones de moda hechas a tinta que ocupaban gran parte de la superficie de las páginas de la publicación, enhebraba una aguja muy fina. Puede que el tema le resultara indescriptiblemente estúpido, pero tenía que desplegar su ingenio de manera muy sutil para que el editor jefe no detectara ni un ápice de la condescendencia de Parker para con las lectoras de la revista. Este trabajo fino dio lugar a pies verdaderamente brillantes, como ese tan famoso que afirmaba que "la brevedad es el alma de la lencería".[10] Otros se burlaban, con mayor delicadeza incluso, del elaborado armazón que requería la moda íntima:

> Solo hay algo tan emocionante como la primera historia de amor y ese algo es el primer corsé. Ambas cosas dan la misma sensación de deliciosa importancia. Este está pensado para dar una apariencia de cintura a la robustez sin curvas propia de los doce años.[11]

Las editoras se daban cuenta. Algunos de los pies de Parker se reescribían cuando su desdén era demasiado evidente en el texto. Y aunque las maneras de Parker eran en apariencia impecables, Edna Woolman Chase, la imperturbable editora jefe de *Vogue*, escribió en sus memorias que Parker tenía "una lengua dulce como la melaza, pero un ingenio ácido como el vinagre". Es importante mencionar que Chase también reparara en que el aguijón de Parker se escondía detrás de subterfugios y se servía acompañado de miel. Concuerda con el retrato que un amigo de más

adelante, el crítico teatral Alexander Woollcott, dibujaría de la joven Parker: "Una mezcla de lo más peculiar de la pequeña Nell Trent [de *La tienda de antigüedades* de Dickens] y Lady Macbeth".[12] En aquellos primeros años Parker no dejaba de trabajar. Escribía para *Vanity Fair* casi tanto como para *Vogue*, claramente buscando un trabajo en la primera. *Vanity Fair* tenía más cabida para los versos ligeros, satíricos y en su mayor parte olvidables que Parker parecía capaz de producir a granel. Regresaba una y otra vez a un formato que llamaba "canciones de odio", versos satíricos cuyos blancos abarcaban un amplio espectro, desde mujeres hasta perros. Algunos podían ser muy divertidos, pero la mayoría eran ataques descarnados, con una aspereza que levantaba ampollas. Brillaba más cuando podía desarrollar sus talentos de manera más extensa, en artículos. Su humor mordaz funcionaba bien cuando lo desplegaba así, como un ácido de efectos retardados que iba corroyendo su ridículo objetivo. Su aburrimiento, una vez más, daba agudeza a las piezas que escribía.

En el número de noviembre de 1916 de *Vanity Fair*, Parker explicaba su condición única en un artículo titulado "Por qué no me he casado". Era una parodia del mundo de las citas en Nueva York, al parecer tan desastroso en tiempos de Parker como en los nuestros. Esbozaba los "tipos" con los que una mujer soltera tenía que salir a cenar con términos que no han perdido su vigencia. De Ralph, un hombre agradable e incansablemente solícito, contaba: "Me vi rodeada de una horda de chales y cojines de sofá […]. Me vi como miembro de la Sociedad contra el Sufragio Femenino".[13] De Maximilian, un bohemio de izquierdas: "Era la A de arte escrito con mayúsculas". De Jim, un prometedor hombre de negocios: "Yo era la tercera en sus afectos. En primer y segundo lugar estaban Haig y Haig; luego yo".

Por su parte, "Profanación interior", publicado en el número de *Vogue* de julio de 1917, envió a Parker a describir una desconcertante visita a una casa decorada por un (probablemente ficticio) Alistair St. Cloud (es posible que la visita también fuera ficticia). Una habitación, nos dice, está decorada de satén morado y moqueta negra, y contiene "sillas insólitas, que deben de ser reliquias de la Inquisición".

> No había nada en la habitación excepto un atril de ébano en el que descansaba un libro solitario, encuadernado en escarlata brillante. Miré

el título; era *El Decamerón*.

–¿Qué habitación es esta? –pregunté.

–Es la biblioteca –dijo Alistair, orgulloso.[14]

Cada vez lo hacía mejor, escribía mejores chistes, daba en el blanco con mayor precisión. Su talento había sido evidente desde el principio, pero su destreza había necesitado tiempo para desarrollarse. También necesitaba, al parecer, la admiración y la atención de Crowninshield. En los primeros años de su carrera profesional Parker fue más productiva que nunca. La disciplina que suponía trabajar por su sustento –algo que hizo incluso después de casarse con Edwin Pond Parker II en la primavera de 1916– le sentaba bien.

El hombre que dio a la señora Parker su apellido era un agente de cambio y bolsa en Paine Webber, joven y rubio, de una buena familia de Connecticut, pero cuyo apellido, al igual que en el caso de Parker, daba a entender una posición más acomodada de la que tenía en realidad. Eddie, como lo llamaban, era una persona destinada a pasar a la posteridad más a través de las impresiones de otros que por su propio relato. Lo que sí sabemos es que era bebedor, un *bon vivant*, mucho más que su futura mujer. Cuando lo conoció, Parker era casi abstemia. En el curso de su matrimonio, Eddie la aficionaría a la ginebra.

"De principio a fin, contraer matrimonio es, para el novio, una experiencia de lo más triste –bromeó Parker en un artículo que escribió después de su boda en 1916–. Está perdido en una bruma de olvido que lo envuelve desde las primeras notas de la 'Marcha nupcial' hasta el principio de la luna de miel".[15] Y aunque los testimonios coinciden en que estaba enamorada de Eddie, la mayor parte del tiempo lo dejó en esa bruma. Cuando Estados Unidos entró en la Primera Guerra Mundial, pocos meses después de la boda, Eddie se alistó en una compañía del ejército y se marchó a hacer instrucción y, con el tiempo, al frente. Allí, al parecer sumó una adicción a la morfina a su alcoholismo.

Los problemas de Eddie Parker lo convirtieron en una presencia espectral en la historia de su mujer, en un fantasma que esta arrastraba a fiestas, alguien a quien metió con calzador en una historia de dos sin llegar a explicar nunca qué era lo que le había atraído de él. Crowninshield consiguió por fin meter a Parker en *Vanity Fair* en 1918, y lo hizo buscando

su prosa. P. G. Wodehouse había sido el crítico de teatro de la revista desde la refundación de esta, pero había dimitido. Crowninshield le ofreció el trabajo a Parker. Esta no había escrito nunca una palabra sobre teatro y, sin embargo, sobre el crítico teatral de *Vanity Fair* recaía un peso considerable de la revista. En la primera mitad del siglo XX, las personas a la moda, importantes, seguían de cerca las críticas de teatro. El cinematógrafo no era todavía una forma de entretenimiento influyente; el teatro en vivo seguía produciendo y alimentando estrellas de verdad. El crítico teatral tenía poder para dar, modificar y quitar dinero y estatus… y también para insultar.

Quizá esto explique por qué las primeras reseñas de Parker para la revista eran tan dubitativas. La seguridad que había caracterizado sus piezas humorísticas de pronto perdió su ritmo. Sus primeras columnas parecen un parloteo nervioso. En muchas de ellas dedicaba poco tiempo a describir las obras y los musicales que veía. La primera, publicada en abril de 1918, es una larga queja sobre un espectador que se pasó casi toda la función del musical buscando un guante. Termina de forma abrupta: "Así están las cosas".[16]

La seguridad llegó, pero poco a poco. Los largos rodeos empezaron a estar mejor alternados con bolas rápidas. Parker también mejoró su puntería. En su cuarta columna se quejaba de la "vida de perros"[17] de una crítica teatral, que a menudo quiere escribir reseñas de espectáculos que ya no están en cartel para cuando la revista llega a los quioscos. En la quinta arremete contra el amor del teatro por la parafernalia de la guerra: "¿Qué mejor vestuario para las coristas que las banderas aliadas?".[18] Sus observaciones mordaces fueron recuperando poco a poco su toque elegante de siempre. "Me encantaría que [Ibsen] hubiera permitido a las damas dar algún que otro trago de bicloruro de mercurio, o abrir la llave del gas o hacer algo silencioso y limpio dentro de la casa", se quejaba de los inevitables disparos en una producción de *Hedda Gabler*.[19]

Contribuyó mucho a esa confianza el hecho de que en *Vanity Fair* Parker escribía para amigos. Crowninshield la comprendía, lo mismo que otros editores de la revista. El humor depende hasta cierto punto de una visión parecida del mundo. Incluso cuando un chiste es escandaloso o transgresor, se debe a que existe cierto grado de consenso entre quien lo hace y su público. Y durante gran parte de su vida profesional, Parker tuvo un círculo de amigos íntimos y confidentes que le brindaron apoyo y aprobación. La

mayoría de ellos eran hombres. Dos colegas de *Vanity Fair* tuvieron especial importancia. Uno era Robert Benchley, un periodista algo torpe al que contrataron como redactor jefe poco después de que llegara Parker de *Vogue*. El otro fue Robert Sherwood, un hombre más elegante y callado cuyo carácter reservado escondía un sentido del humor igualmente devastador. Los tres eran el trío calavera de *Vanity Fair*.

Escribieron su propia leyenda, en todos los sentidos. "Tengo que decir –reconocería Parker mucho más tarde con un matiz claro de travieso orgullo– que éramos muy malos".[20] Les gustaba hacer bromas, sobre todo dirigidas a sus superiores. Según una anécdota famosa, Parker se suscribió en una ocasión a una revista funeraria. A Benchley y a ella les encantaba el humor macabro. Disfrutaron con el sobresalto de Crowninshield cuando pasó junto a la mesa de Parker y vio el diagrama de un embalsamamiento que había arrancado de la revista y clavado en la pared. Hacían almuerzos largos, llegaban tarde y no se molestaban en disculparse, y cuando Crowninshield se marchó a Europa de viaje de trabajo con Condé Nast la cosa fue a peor. No eran lo que se dice unos trabajadores abnegados.

Su espíritu perezoso era extensivo también a la Mesa Redonda del hotel Algonquin, la legendaria camarilla de escritores y parásitos de distintos grados de glamur que, durante un breve espacio de tiempo, se reunieron en el hotel Algonquin, en el Midtown de Manhattan. La Mesa Redonda empezó como un ejercicio de autocomplacencia, cuando Alexander Woollcott, entonces crítico de teatro de *The New York Times*, organizó un almuerzo para darse a sí mismo la bienvenida a su regreso del frente, en 1919. Los comensales disfrutaron tanto con la reunión que decidieron repetir. La reputación del grupo sobrevivió a su existencia misma, que fue breve y efímera. Las primeras menciones de la Mesa Redonda en columnas de cotilleos aparecen en 1922; en 1923 se informa de que ha habido revuelo en sus filas debido a comentarios antisemitas por parte del propietario del hotel[21] y, para 1925, el fenómeno termina oficialmente.

Más tarde Parker se mostraría ambivalente respecto a la Mesa Redonda, algo que solía hacer con todos sus éxitos. No era, como se ha dicho en ocasiones, la única mujer en la mesa; periodistas como Ruth Hale y Jane Grant y novelistas como Edna Ferber a menudo acudían a tomar una copa. Pero Parker era, sin duda, la persona cuyas maneras y cuya voz se asocian más a ella. Su reputación ensombreció la de la mayoría de los hombres

presentes, casi todos los cuales han caído en el olvido. Y como su ingenio era tan jugoso, era a la que los columnistas de chismes citaban más.

Incómoda con todo ello, Parker a menudo se mostraba brusca cuando un entrevistador sacaba a relucir la Mesa Redonda. "Tampoco iba tanto –decía–. Era demasiado caro".[22] O le quitaba importancia: "No éramos más que una panda de charlatanes presumiendo, preparando chistes con días de antelación y esperando el momento de soltarlos".[23] Sin duda le molestaba la prensa del momento, que se mostraba escéptica, crítica incluso, respecto a las ínfulas literarias de la Mesa Redonda. "Ni uno solo [de sus miembros] ha hecho una aportación importante a la literatura ni creado un poema de peso –se burlaba un columnista de chismes en 1924–. Y sin embargo su actitud era de superioridad respecto a las mentes de los demás mortales".[24]

Parker quizá se quejaba demasiado y subestimaba a sus amigos. Las risas de estos en los almuerzos y cenas en el hotel eran obviamente una recompensa ligera, de escasa relevancia. Pero sirvieron de estímulo de otras cosas, más ambiciosas. El público entusiasta que formaban Benchley, Sherwood y los demás resultó vigorizante para Parker. Nunca volvería a escribir tanto como durante los años de *Vanity Fair* y el Algonquin.

La incapacidad congénita de Parker para aceptar la imagen que tenían las personas de sí mismas –como autores serios, como estrellas glamurosas– se volvía en su contra como crítica. No era una espectadora de teatro fácil de contentar; en pocas palabras, no era aficionada. Los productores se enfadaban con los comentarios hirientes que aparecían en sus columnas. La reacción era a menudo desproporcionada respecto al insulto, pero eso rara vez importaba. Los productores eran anunciantes, además de blanco de críticas. Tenían capacidad de defenderse.

A veces Parker conseguía enfadarlos sin proponérselo siquiera. La columna que colmó el vaso de Condé Nast no fue, tristemente, ni siquiera una de sus mejores. El espectáculo que reseñaba era una comedia ya olvidada de Somerset Maugham titulada *La mujer del César*. Su protagonista era la actriz Billie Burke, de quien Parker escribió:

> La señorita Burke, en el papel de joven esposa, parece encantadoramente joven. Cuando más brilla es en los momentos más serios: en su deseo de trasmitir la juventud de su personaje, interpreta sus escenas más ligeras casi como si estuviera imitando a Eva Tanguay.[25]

Era un ataque más sutil de lo acostumbrado. Y sin embargo propició que Flo Ziegfeld, el legendario productor de Broadway y marido de Burke, descolgara de inmediato el teléfono para quejarse. Para empezar, Eva Tanguay era el equivalente de 1920 de una bailarina de striptease. Billie Burke, en cambio, tenía una imagen pública impoluta. Probablemente su papel más famoso sea el de Glinda la Bruja Buena en la versión que rodó MGM en 1939 de *El mago de Oz*. Pero puede que las insinuaciones sórdidas no fueran lo que más ofendiera a Burke. Acababa de cumplir treinta y cinco años cuando se publicó la crítica y es más que probable que le dolieran más los ataques de Parker a su edad que la alusión al striptease.

En cualquier caso, la queja de Ziegfeld era la última de muchas, así que Condé Nast insistió en un cambio. Crowninshield se llevó a Parker a tomar el té al hotel Plaza y le dijo que quería quitarle la crítica de teatro. Hay desavenencias respecto a si Parker dimitió o la despidieron de la revista, y la balanza se inclina a un lado o al otro en función de la fuente consultada. Parker contaba que pidió el postre más caro de la carta, se marchó indignada y telefoneó a Benchley. Este enseguida decidió dimitir también.

No cabe duda de que Benchley se había convertido en la persona más importante de la vida de Parker. Esta buscaba su aprobación e imitaba su estilo. Sus amigos se preguntaban si estaban teniendo una aventura, pero no parece haber pruebas de ello. Es evidente que Parker era igual de importante para Benchley, puesto que dejó un trabajo teniendo hijos que mantener. "Fue el mayor acto de amistad que he visto nunca", dijo Parker.[26]

Ambos dejaron la revista menos enfadados de lo que su teatral salida sugiere. Eligieron a sus sucesores. Parker había sacado de la pila de manuscritos no solicitados a un crítico muy joven llamado Edmund Wilson poco antes de marcharse.[27] Cuando Crowninshield le ofreció sustituir a Benchley como editor jefe es posible que Parker incluso se sintiera complacida. En menos de un año desde su despido ya estaba colaborando otra vez con *Vanity Fair*.

La transición fue civilizada y no faltaron copas en el Algonquin con el joven e inexperto Wilson, al que todavía le faltaban años para convertirse en el crítico "serio" de *El castillo de Axel* y *Hacia la estación de Finlandia*. También lo invitaron a las reuniones de la Mesa Redonda, aunque "no me resultaban demasiado interesantes", escribió Wilson en sus diarios.[28] Pero sí

le intrigaba Parker, por "los conflictos en su naturaleza". La diferenciaba de los otros algonquinitas porque sabía hablar con personas serias "de tú a tú".[29] Su "malicia certera y letal" la hacía menos provinciana que el resto del grupo. Todo ello gustaba a Wilson, que mantendría su amistad con Parker durante el resto de la vida de ella, incluso cuando estaba echada a perder y sin un céntimo. Wilson, a diferencia de muchos hombres de sus mismos orígenes y circunstancias, disfrutaba mucho la compañía de mujeres con talento. Al parecer la compañía de los verdaderamente inteligentes le resultaba irresistible.

Fuera como fuera, Parker no guardó rencor a Condé Nast. Ahora que tenía una reputación, se estableció por libre y no le faltó trabajo. Una revista llamada *Ainslee* enseguida la contrató como crítica de teatro. Sus versos se publicaban casi semanalmente en periódicos y revistas de toda la ciudad, sus críticas teatrales una vez al mes y también escribía piezas en prosa. Durante los años veinte no dejó de trabajar. Y aunque diría que no ganaba con sus versos lo bastante para vivir, conseguía sobrevivir con sus ahorros y algo que le pasaba Eddie; para 1922 vivían separados, aunque no se divorciarían formalmente hasta 1928.

De manera que su obra era popular. Pero ¿era buena? En ese sentido, su poesía ha sido muy denostada. El apetito estadounidense de poesía ligera disminuyó y a continuación desapareció en la década de 1930, y es cierto que hoy es difícil entender su atractivo. Resulta estereotipada, recargada. Además, Parker escribía sobre todo de relaciones amorosas, razón por la cual se la acusó de sentimental. Parker interiorizó las críticas y llegó a pensar que su poesía no tenía ningún valor. Pero si se leen con atención, hay destellos brillantes en los versos que describen el mundo que la rodeaba. Incluso sus poemas desechables tienen fuerza, como "The Flapper", de 1922:

> Sus gestos aniñados provocan gran revuelo,
> Sus modales causan alboroto,
> Pero no hay más peligro en ella
> Que en un submarino.[30]

No se trataba de un ataque aleatorio. Parker apuntaba sigilosamente a sus

contemporáneos. Su fama había crecido en paralelo a la de F. Scott Fitzgerald, mitificador por excelencia de las *flappers* y su mundo. Su *A este lado del paraíso*, una novela de campus sobre un joven estudiante enamorado de una *flapper*, se publicó en 1919 con gran éxito de público y crítica. Y también, por breve espacio de tiempo, lo convirtió en una estrella, en una suerte de oráculo de su tiempo. Parker conoció a Fitzgerald en persona antes de que este publicara su novela, cuando luchaba por abrirse camino. Pero después de triunfar, el personaje que retrataban los medios de comunicación la irritaba. En marzo de 1922 Parker publicó una canción burlona titulada "The Younger Set" [Los jovencitos]:

Son los niños autores
Los que van a poner las bellas letras a sus pies.
Cada noche antes de dormirse
Se arrodillan y piden a H. L. Mencken
La bendición, que les haga buenos muchachos.
Siempre andan con cuadernos de recortes
Y proclaman que, después de todo,
[solo existe un Remy de Gourmont;
Algo que no pienso objetar.
Huyen ante la publicidad
Como huiríamos tú o yo
De un millón de dólares.
En menos que canta un gallo
Hacen lecturas de sus obras.
En grandes almacenes,
En el montacargas de un silo,
O en tocadores de señoras.[31]

Remy de Gourmont, hoy casi olvidado, fue un poeta simbolista y crítico francés muy popular en su día. Pero aquí es claramente un trasunto de Fitzgerald, que era el santo patrón de los escritores jóvenes. Cuando se publicó su *A este lado del paraíso*, Fitzgerald solo tenía veinticuatro años. Y sus coetáneos no pudieron evitar reparar en él y envidiarlo. "Nos hace sentir viejos", se quejó otro miembro de la Mesa Redonda que había leído la novela.[32]

¿Lo envidiaba Parker? Nunca lo reconoció, de Fitzgerald siempre dijo que era un amigo y que le encantaba su obra. Pero hay indicios de competitividad. En 1921 Parker había publicado en la revista *Life* una parodia titulada “Once More Mother Hubbard” [Madre Hubbard una vez más] que quería ser el clásico cuento de hadas “contado a la manera de F. Scott Fitzgerald”:

> Rosalind apoyó sus codos de diecinueve años en sus rodillas de diecinueve años. Todo lo que se veía de ella, encima de los relucientes costados de su bañera de diecinueve años era su melena corta y rizada y sus ojos de un gris inquietante. De las curvas malcriadas de su boca de diecinueve años colgaba, perezoso, un cigarrillo.
>
> Amory se reclinó contra la puerta mientras silbaba entre dientes ‘Coming back to Nassau Hall’. Su joven perfección despertó en él el fuego de la curiosidad.
>
> ‘Háblame de ti’, dijo con tono despreocupado.[33]

Esta parodia, como todas las buenas, era el producto del cuidadoso estudio de la obra del parodiado. Si había celos aquí, estaban acompañados de una crítica muy incisiva. Era cierto que Fitzgerald cultivaba un fetichismo de la “despreocupación” de la clase alta. También tenía una visión romántica de la Ivy League (“Coming back to Nassau Hall” era el himno de Princeton University). También le gustaba situar a cierta clase de mujeres jóvenes hermosas, pero algo inestables, en el camino de los héroes de sus novelas, la mayoría de ellas trasuntos de su mujer, Zelda. Fitzgerald no nos ha legado reacción alguna a este texto, pero, si lo leyó, seguro que se dio cuenta de a quién iban dirigidas las burlas.

Que el tratamiento que daba Fitzgerald a las mujeres llamara la atención de Parker tampoco fue accidental. Como a muchas amistades de Fitzgerald, a Parker no le entusiasmaba Zelda. “Si algo no le gustaba, se enfurruñaba –le contó Parker a la biógrafa de Zelda–. Me resultaba un rasgo de lo menos atractivo”.[34] Quizá había un elemento de competitividad: hay rumores de una aventura sexual entre Fitzgerald y Parker,[35] aunque no nos han llegado pruebas. También era una cuestión estética, la manera en que Zelda tantas veces parecía asumir un rol al que Parker se resistía, el de la *flapper* por excelencia. Zelda formó parte de la ola de fama que envolvió a Scott

Fitzgerald a raíz de la publicación de *A este lado del paraíso*. En las entrevistas decía que le encantaba Rosalind, el personaje basado en ella. "Me gustan las muchachas así –decía–. Me gusta lo valientes, temerarias y despilfarradoras que son".[36] A Parker, en cambio, todo aquello le parecía una farsa, era incapaz de hacer declaraciones así, no se sentía identificada con esa clase de mujer.

A pesar de todo, Parker y Fitzgerald fueron amigos durante casi toda su vida. Eran demasiado parecidos, dos alcohólicos que a menudo sufrían el bloqueo del escritor. Con el tiempo, también, Fitzgerald compartiría la opinión de Parker sobre los defectos de su primera novela y la vacuidad de los excesos de la era del jazz. Para cuando publicó *El gran Gatsby* en 1925, había abandonado todo fetichismo de la despreocupación. Las *flappers* y las ricas herederas languidecían víctimas de su propia frivolidad. Pero el público se sentía más atraído por el espejismo reluciente de lugares como el West Egg de Gatsby que por la constatación de que todo aquel brillo era falso. *Gatsby* fue un fracaso comercial. Los contemporáneos de Scott Fitzgerald no estaban preparados para ese mensaje. No se haría popular hasta que revivió en una edición de las fuerzas armadas distribuida gratuitamente a los soldados durante la Segunda Guerra Mundial.[37]

A diferencia de Parker, Fitzgerald murió joven. Con solo cuarenta y cuatro años, cuando su alcoholismo conspiró con un brote de tuberculosis y lo mató en 1940. Parker vivió casi treinta años más. Cuando fue a verlo en su ataúd le citó una frase de *El Gran Gatsby*: "Pobre hijo de puta". Nadie entendió la referencia. Para finales de la década de 1920, Parker estaba atrapada en su propio personaje. Estaba en todos los periódicos, en todas las revistas, todos querían publicar un poema suyo, o una ocurrencia. En 1927 publicó una colección de poemas titulada *Enough Rope* [Soga suficiente]. Para su sorpresa, y para la de todos los demás, enseguida se convirtió en un superventas. Sus poemas se hicieron tan populares que sus versos y rimas mutaron en lugares comunes, en frases que las personas podían decirse las unas a las otras en fiestas para parecer ingeniosas y atractivas. "Seguro que la mayoría de sus conocidos son capaces de citar, recitar y citar mal al menos una docena de sus versos –se quejaba agriamente un reseñista en *Poetry*, en 1928–. Da la impresión de haber sustituido al Mah Jong, al crucigrama y al programa de radio *Ask Me Another*".[38]

Su popularidad resulta de lo más sorprendente habida cuenta de que leer

la poesía de Parker no era una actividad relajante. A la gente, simplemente, le encantaba la manera que tenía de sorprenderla. Su técnica tenía algo que, aunque repetitivo, siempre surtía efecto. Edmund Wilson, quien para entonces había dejado *Vanity Fair* para ser editor en *The New Republic*, reseñó *Enough Rope* (hasta hace relativamente poco no era inusual que amigos literatos se reseñaran los unos a los otros) y resumió a la perfección cómo funcionaba un poema típico de Parker:

> Una lírica algo burlesca y sentimental que, hasta que llegas al final, te da la impresión de ser el típico relleno de revista, quizá con un sentimiento más genuino y algo mejor escrito que la media; pero entonces el último verso deshace todas las impresiones anteriores con una ferocidad pasmosa.[39]

La estrategia tenía sus inconvenientes; hasta que llegaba la genialidad final, los poemas a menudo usaban lo que parecían clichés, lenguaje florido, las herramientas de lo que Wilson llamaba "poesía humorística corriente" y "poesía femenina ordinaria". Los críticos a menudo se lamentaban de lo poco variado de las imágenes de Parker y, por ese motivo, en ocasiones la tachaban de poco original. Pero se les estaba escapando algo: cuando Parker usaba clichés, por lo general era consciente de su insuficiencia; el chiste solía residir en su vacuidad. Sin embargo, absorbía las críticas a su obra y a menudo las repetía: "Seamos sinceros, cariño –le dijo a su entrevistador de *The Paris Review*–, mi poesía es de lo más anticuada, igual que algo que estuvo en otro tiempo de moda resulta ahora horroroso".[40]

Cabe mencionar que así no era como Wilson, entre otros, veía la obra de Parker en aquel momento. En su crítica de *Enough Rope*, Wilson escribió que había reparado en algunos detalles poco felices en sus poemas, pero también que "daban la impresión de proceder, no del mero ejercicio competente de un atractivo talento literario, sino de una necesidad genuina de escribir". Wilson veía el estilo de la poeta Edna Vincent St. Millay en el trabajo de Parker, pero encontraba pocas similitudes entre las filosofías de ambas. El "estilo afilado y ácido" que usaba Parker era enteramente suyo, insistía Wilson, y a su entender compensaba muchas de las flaquezas de sus poemas. Estaba convencido de que era una voz que merecía la pena escuchar.[41]

La voz de Parker era autocrítica, masoquista, pero el maltrato a que se sometía tenía otro blanco más allá de sí misma. Podríamos decir que abordaba los confines de la feminidad, o la falsedad de los mitos sobre el amor romántico, o incluso, en poemas como el famoso "Currículum vitae", la tragedia del suicidio:

Las cuchillas hacen daño
Los ríos son húmedos
Los ácidos manchan
Y las drogas dan calambres.
Las armas no son legales;
Las sogas ceden;
El gas huele fatal;
Quizá sea mejor vivir.[42]

Aunque pocos lectores lo sabían, este poema tenía algo de autoparodia. Parker había intentado suicidarse por primera vez en 1922. Para aquel primer viaje había elegido cuchillas. Había quedado abatida por su ruptura con Charles MacArthur, un periodista que más tarde escribiría *Primera plana*, libro en el que se basaría el éxito cinematográfico de los años cuarenta *Luna nueva*. Hacia el amargo final de la relación, Parker tuvo un aborto. Después no consiguió superarlo y seguir con su vida; en lugar de ello, parece que se dedicó a contar la historia una y otra vez, en ocasiones ante públicos no demasiado comprensivos. Por ejemplo, una de las personas a las que eligió contarlo fue un autor muy joven y muy inexperto llamado Ernest Hemingway.

Al igual que Parker, Hemingway es hoy tan famoso que uno piensa que su talento recibió reconocimiento inmediato y su reputación se consagró en el instante en que publicó su primera línea. Pero cuando Parker lo conoció, en febrero de 1926, solo había publicado una recopilación de relatos, *En nuestro tiempo*, en una editorial minúscula llamada Boni & Liveright. El libro no tuvo demasiado eco en Nueva York. Más tarde Parker diría que había despertado tanto interés "como una pelea de perros en la parte alta de Riverside Drive".[43] Sería Fitzgerald quien recomendaría a Hemingway a su propia editorial, la más rica y prestigiosa Scribner. Las negociaciones para aquel primer contrato de publicación importante fueron lo que llevó a

Hemingway a Nueva York en la primavera de 1926 y el acuerdo terminaría por llevar a Scribner a publicar el primer verdadero éxito de Hemingway, la novela *París era una fiesta*.

De manera que Parker y Hemingway no se conocieron como iguales desde el punto de vista profesional. A nivel popular, ella era mucho más conocida que él. Parece que esto molestaba a Hemingway. Lo que desde luego le molestó fue que, después de oír todas sus historias sobre la existencia encantadoramente mísera de escritor expatriado en Francia, Parker decidiera prolongar la compañía mutua y viajar a Europa en el mismo barco que Hemingway. En el curso de los meses siguientes se encontró con él más de una vez en el continente, en Francia y también en España, el país que tanto gustaba al escritor. Y está claro que esto empezó a irritarle.

Lo que ocurrió con exactitud en aquel barco, o más tarde en España y Francia cuando Parker y Hemingway coincidieron y hablaron, no ha llegado hasta nosotros. Un biógrafo de Parker afirma que esta insultó de alguna manera a Hemingway poniendo en duda el honor y el sufrimiento de los españoles al burlarse de una procesión fúnebre. Sin duda también le habló de MacArthur y de su aborto. Nos consta que a Hemingway no le gustaron esas confesiones y que le molestaron tanto que decidió inmortalizar su irritación en un poema titulado "To a Tragic Poetess" [A una poetisa trágica]:

> Celebrar con cadencia prestada
> El reconcome y picazón por Charley,
> que se fue dejando atrás un regalito
> Llegó demasiado tarde a esas manitas
> esas manitas ya formadas
> ¿Había también piececitos?
> ¿Habían bajado ya los testículos?[44]

El poema termina con lo que es evidente que Hemingway consideraba el tiro de gracia: "Las poetisas trágicas / se forjan por observación".

Es posible que Parker no oyera nunca "To a Tragic Poetess". No nos ha llegado indicio alguno de que conociera su existencia. Pero sus amigos sí. Hemingway leyó el poema en voz alta durante una cena en el apartamento de Archibald MacLeish en París a la que asistieron el miembro de la Mesa

Redonda Donald Ogden Stewart y su mujer. Se cuenta que todos los presentes quedaron horrorizados. Stewart había estado enamorado de Parker en el pasado. El poema lo enfadó tanto que rompió de inmediato su amistad con Hemingway. Aun así, sabemos que Hemingway nunca se arrepintió de haberlo escrito, porque guardó una copia a máquina entre sus papeles.

Aunque no oyera nunca el poema, Parker sabía del desdén que sentía Hemingway por ella. Y no era capaz de pasarlo por alto. Aunque todavía no era famoso, Hemingway gozaba de los parabienes de un círculo literario cuya aprobación también buscaba Parker. Las aspiraciones de esta no eran tan modestas como otras personas creían. Hemingway se convirtió en una fuente de tensión para Parker. Al parecer tenía la costumbre de preguntar a los amigos comunes si creían que le gustaba a Hemingway. Luego escribió dos artículos sobre él, la reseña de un libro y una semblanza, ambos publicados en la todavía incipiente revista *The New Yorker*; los dos son admirativos, pero están escritos con nerviosismo palpable.

"Es, como sabe cualquier lector, una influencia generosa –escribió en la crítica–. Eso que hace parece muy fácil. Pero pensemos en los muchachos que lo intentan".[45] Por lo común no se le daban bien los cumplidos directos. El perfil también estaba lleno de mordacidad torpe y quizá no intencionada. Parker no dejaba de comentar el efecto seductor que tenía Hemingway en las mujeres y culpaba a la fotografía del autor. Decía que era demasiado sensible a las críticas, pero que se trataba de algo justificado porque "su obra ha seducido a ciertos especímenes que habría que conservar en alcohol". Al final decía que su gallardía y coraje eran sobresalientes y lo ensalzaba por llamar a eso "arrestos". La pieza se lee como una disculpa que se extiende demasiado, incomodando en lugar de conmoviendo a quien la recibe.

Como siempre, Parker era una experta en interiorizar las críticas de otros. Nadie podía odiar más a Dorothy Parker de lo que se odiaba a sí misma. Eso era algo que Hemingway no comprendió. Por entonces dirigía *The New Yorker* Harold Ross, otro miembro de la Mesa Redonda, que había fundado la revista en 1925. Se suponía que tenía que ser una manifestación del gusto sofisticado, metropolitano, en busca de un público más amplio que la "ancianita de Dubuque". Pero Ross nunca fue un personaje demasiado refinado. Aunque la plantilla de *The New Yorker* llegaría a profesarle

devoción, era brusco. No tenía clara su opinión sobre las mujeres. Por una parte, se casó con una mujer llamada Jane Grant, feminista declarada cuyas creencias es probable que expliquen por qué, en los primeros años de la revista había, más o menos, igual número de colaboradores varones que mujeres.[46] Por otra, James Thurber, que se uniría a la revista en 1927, afirma que Ross siempre culpaba de la ineptitud de los hombres a "esas malditas maestras de escuela".[47] Parker gozaba de la total confianza de Ross, pero es verdad que esta ya se había hecho una reputación antes de empezar a escribir para él. De hecho, Parker fue más decisiva para la reputación de la revista que al revés.

Durante los difíciles primeros años de andadura de *The New Yorker*, Parker se limitó a publicar algún que otro relato o poema. Pero cuando Robert Benchley decidió dejar de ser temporalmente el crítico literario de la revista, Parker ocupó su puesto e hizo famosa la sección. Escribía con el mismo alias que había escogido Benchley: Constant Reader [Lector Constante].

Como crítica de libros, Parker era la reina del ingenio. Su ataque al almíbar de A. A. Milne, "La ledtoda constante gomitó" es aún famoso. Pero el gran público ya no conoce a muchos de los blancos de los insultos más memorables de Parker –"la historia de amor entre Margot Asquith y Margot Asquith pasará a la historia como una de las más bonitas de la literatura de todos los tiempos"–[48] y por tanto puede pensar que reseñaba autores que no merecían su atención. En ese sentido, Joan Acocella la comparó desfavorablemente con Edmund Wilson, quien escribía sobre escritores menos populares pero, en última instancia, más importantes. "Las columnas de Constant Reader no son, en realidad, críticas de libros –escribió–. Son monólogos cómicos".[49] Esto es algo injusto, debido a lo distinto de los enfoques de ambas revistas, porque *The New Yorker* nunca aspiró a publicar crítica literaria seria, solo escritura de calidad. Y siempre era más fácil escribir bien en el contexto de una crítica negativa, porque se podía recurrir a los chistes.

La comedia de Parker contenía una mordacidad más inteligente y consciente de la que se le suele reconocer. Mi artículo favorito de los que escribió Parker como Constant Reader en realidad no tiene nada de crítica literaria. Es una columna, de febrero de 1928, sobre los que Parker llama "rotarios de la literatura".[50] Los blancos de sus iras son esas personas que transitan por los círculos literarios de Nueva York, asistiendo a fiestas y

hablando con erudición de editores, y que en ocasiones son incluso escritores. Dice de ellos que escriben columnas con títulos como "Bibliófilos desmelenados" o "Andanzas de un ratón de biblioteca". En otras palabras, son impostores, personas que quieren vestir las galas de la literatura sin ejercer juicio alguno. "Los rotarios de la literatura nos han llevado a nosotros y a ellos mismos a un lugar en el que importa un cuerno lo que escribas porque todos los escritores son iguales".

Que alguien con una mente tan perspicaz como Parker se sintiera ofendida por un enfoque *amateur* de la literatura no puede sorprender a nadie. Pero estaba haciendo algo más complejo y menos abstracto que limitarse a defender el juicio crítico a la hora de valorar la literatura. Después de todo, lo que Parker está escribiendo aquí se publicará después dentro de una columna llamada The Constant Reader. Ella misma tiene fama de *socialité*, si bien una que escribe poesía que goza de fama. Es posible que estuviera describiendo a varios miembros de la Mesa Redonda, muchos de los cuales escribían columnas de nombres de lo más *cuqui*. Sobre todo, está describiendo lo que, al parecer, más tarde empezaría a temer de sí misma: el hecho de que ella y la mayor parte de sus amigos se dedicaran a escribir sobre naderías.

"Quería ser *cuqui* –contó a *The Paris Review* en 1957–. Eso es lo terrible. Debería haber tenido más sentido común".[51] Este sentimiento atormentó más y más a Parker a medida que triunfaba. El cuchillo se había clavado muy dentro y en lugar de espolearla a trabajar cada vez mejor, anuló su voluntad de hacerlo. Para entonces, Parker no era la única que odiaba la estética "sofisticada" de los años veinte. Un artículo de *Harper's* de octubre de 1930, por ejemplo, se titulaba "Adiós a la sofisticación" y aludía de refilón a Parker como principal defensora del "discurso sofisticado" vacío y e inútil.[52]

El desencanto se instaló de manera definitiva en 1929. Paradójicamente, el año comenzó con un éxito profesional: Parker publicó un relato que la haría ganadora del premio O. Henry y demostraría que podía redirigir su talento hacia la ficción. Pero puede leerse como una parábola de la decepción de Parker consigo misma. El relato se titula "Una rubia imponente" y la heroína, Hazel Morse, tiene un color de pelo que Parker describe como "rubio asistido". De hecho, todo en Hazel parece artificial, una pose. La conocemos en su mediana edad, después de una juventud dedicada con

éxito a disfrutar de la compañía de hombres con alegría y despreocupación. “A los hombres les gustan las mujeres alegres y despreocupadas”, nos dice la narradora, ominosa.[53] Pero Hazel se cansa de su propio teatro: “Las cosas ya no surgían con la espontaneidad de antes: ahora tenía que aplicarse a conciencia”. Y, a medida que se hacía mayor y le resultaba más difícil captar la atención de hombres ricos, mantener la apariencia de “despreocupación” pasa por ingerir varias pastillas de Veronal (un barbitúrico, a base de zolpidem) y un torpe intento de suicidio.

Es evidente que hay elementos autobiográficos en “Una rubia imponente”. Parker también había intentado (sin éxito) suicidarse de la misma manera, y Eddie y ella se habían separado con la misma ambivalencia que caracteriza la ruptura matrimonial de Hazel. El principal motivo de la angustia de Parker, sin embargo, no eran Eddie Parker ni los hombres en general.

Ni Parker ni Hazel están obsesionadas con los hombres a la manera tradicional. La actitud tanto de la escritora como del personaje es más bien ambigua. Tienen una idea de lo que puede ser la felicidad y creen que los hombres pueden formar parte de ella. Pero en la práctica los hombres son fuente de decepciones. Ofrecen solo un compromiso superficial y buscan mujeres “despreocupadas” en lugar de seres humanos plenos, con deseos, aspiraciones y necesidades propias. Los ecos autobiográficos de la historia no están en los detalles, en la cantidad de pastillas de Veronal ingeridas, en la devoción de Hazel por el whisky como fuente de auxilio, tampoco en las circunstancias del divorcio que pudieron impulsar a Parker a abandonar a Eddie. Está en el abrumador sentimiento de desilusión: con los hombres sin duda, pero también con el mundo y consigo misma.

Aquel año Parker también recibió la primera de varias ofertas para ir a Hollywood y retocar los diálogos de guiones de películas. Famosa por su ingenio, le ofrecieron un salario por encima del habitual. Aceptó la oferta por trescientos dólares a la semana. Necesitaba el dinero, claro, pero también ansiaba escapar. Y aunque en general odió Hollywood y lo encontró tan estúpido como todos sus contemporáneos, le fue razonablemente bien. Coescribió los guiones de muchas películas de éxito e incluso figuró como autora en la primera versión, de 1934, de *Ha nacido una estrella*, protagonizada por Janet Gaynor. Por esa película ganó un Oscar e hizo mucho dinero, con el que compró montones de ginebra y de perros, uno de ellos un perro de aguas al que llamó Cliché. Es evidente que Parker

disfrutó mucho de las cosas que compró con aquel dinero, mientras le duró.

El problema fue que aquel trabajo tan lucrativo ocupaba casi todo su tiempo. Prácticamente dejó de escribir poesía. De vez en cuando publicaba un relato. Al principio esto funcionó; en 1931, 1932, 1933 consiguió publicar un cuento cada pocos meses. Luego el ritmo se espació. Pronto transcurrieron años entre un relato y el siguiente. Cobró el anticipo de una novela al menos en una ocasión, pero nunca la terminó y tuvo que devolver el dinero. Se convirtió en esa clase de escritor que se relaciona con sus editores casi siempre para pedir disculpas. Era capaz de redactar notas tipo "el perro se ha comido mis deberes" de lo más encantadoras, como este telegrama de 1945 sobre un proyecto ahora ya olvidado que tenía en colaboración con Pascal Covici, editor en Viking Press:

> Te escribo esto en lugar de telefonearte porque no puedo mirarte a la voz. No he podido hacer eso todavía, en mi vida he trabajado tanto día y noche, en mi vida he querido hacer algo tan bien y no tengo más que un montón de papeles llenos de palabras equivocadas. Solo puedo seguir intentándolo y pedir al cielo que me ayude a terminarlo. No sé por qué es tan horriblemente difícil o por qué soy tan horriblemente incompetente.[54]

Hubo unos cuantos bálsamos para sus decepciones. En primer lugar un segundo marido, un hombre llamado Alan Campbell, alto, delgado y atractivo como una estrella de cine, con quien se casó en 1934. Se nombró a sí mismo cuidador de la relación y empezó a controlar la dieta de Parker. Campbell se interesaba tanto por el vestuario de su mujer que hubo especulaciones sobre su sexualidad (fuera como fuera, amigos y observadores siempre dijeron que mientras la relación funcionó, la atracción física entre ambos era obvia). La relación no siempre marchó bien, los Parker-Campbell se divorciaron, volvieron a casarse, volvieron a divorciarse y al final Campbell se suicidó en la pequeña casa de West Hollywood que compartieron incluso estando ya separados y divorciados. Pero cuando fue bien, fue muy bien.

Parker también se encontró metida en política, aunque muchos de sus admiradores habrían dicho que también ahí malgastó su talento. El desencadenante fueron las protestas a finales de la década de 1920 contra la

ejecución de los anarquistas italianos Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti. La policía de Boston vigilaba a Sacco y Vanzetti por su activismo político anarquista y los detuvo acusándolos de robo a mano armada, unos cargos que, a decir de muchas élites literarias y políticas estadounidenses, eran falsos. Junto con novelistas como John Dos Passos y el juez del tribunal supremo Felix Frankfurter, Parker fue ardiente defensora de la puesta en libertad de Sacco y Vanzetti. En última instancia, los llamamientos de escritores y políticos se desoyeron y los hombres fueron ejecutados. Pero no antes de que arrestaran a Parker en una manifestación en 1927 y la liberaran horas después, dando lugar a numerosos titulares. Se declaró culpable de "merodear y vagabundear" y pagó la multa de cinco dólares. Cuando los periodistas le preguntaron si sentía culpable dijo: "Bueno, es verdad que merodeé".[55]

Ese primer contacto con el activismo le dio ganas de más. En los años siguientes Parker se asoció a innumerables causas políticas y sociales. Empezó a simpatizar de verdad con los intereses sindicales y participó en una protesta sobre las penurias de los empleados en el Waldorf-Astoria. Figuraba con frecuencia en la cabecera de alguna nueva organización política hollywoodiense: la Liga Hollywoodiense Antinazi, el Comité Cinematográfico para la Ayuda a la España Republicana y, con el tiempo, al Sindicato de Guionistas o Writers' Guild.

Hubo quienes cuestionaron estas nuevas convicciones igualitarias en una persona que frecuentaba la compañía de los ricos y los glamurosos. Pero, con independencia de cuál fuera su situación en aquel momento, Parker sabía lo que era verse despojada de las comodidades materiales. Es posible que cuando simpatizaba con las penurias de otros estuviera recordando sus ocasionales sustos financieros. Y no importa el tiempo que pasara en compañía de los ricos, su ojo para el ridículo, refinado años atrás por Frank Crowninshield, le impidió abrazar ninguna causa al cien por cien.

Además, sus incursiones en la política le proporcionaban nuevas oportunidades para la autocrítica. Parker a menudo usaba la seriedad de las causas sociales y políticas en las que se implicaba para criticar sus actividades anteriores. Lo hizo, por ejemplo, en un artículo que escribió para *New Masses*, la revista del Partido Comunista Estadounidense, en 1937:

> No soy de ningún partido político. El único grupo al que he estado

> afiliada es esa panda no demasiado valiente que esconde su desnudez de corazón e intelecto bajo el traje trasnochado del sentido del humor. Oí a alguien decir, y yo lo dije también, que el humor es el arma más eficaz. Supongo que nunca lo he creído, pero era cómodo y reconfortante, así que lo dije. Bien, ahora lo sé, ahora sé que hay cosas que nunca han sido divertidas y nunca lo serán. Y sé que el humor puede ser un escudo, pero no un arma.[56]

A medida que la Gran Depresión quedaba atrás y el país se encaminaba hacia la Segunda Guerra Mundial, su autoflagelación se intensificó. En 1939, Parker dio un discurso ante el Congreso de Escritores Estadounidenses, de declaradas simpatías comunistas, en el que se explayó sobre su desencanto:

> No creo que exista en el lenguaje una palabra de connotaciones más horrorosas que sofisticado, que está más o menos a la misma altura que 'socialité'. El significado que da el diccionario no es demasiado atractivo. El verbo significa engañar, privar de simplicidad, volver artificioso, falsear con el fin de adulterar un argumento. Cabría pensar que eso ya es suficientemente feo, pero hay más. Ahora parece haber adquirido el significado de ser un aislante intelectual y emocional; despreciar a aquellos que hacen lo posible por sus semejantes y por el mundo; mirar siempre por encima del hombro y nunca a lo que hay alrededor; reírse solo de cosas que no tienen gracia.[57]

Había algo de verdad aquí. La "sofisticación" tenía sus defectos, una obsesión por lo superficial, un matiz de despreocupación. Y, sin embargo, las cosas que dijo y escribió Parker resultaron ser cualquier cosa menos efímeras. Las personas siguen enviándose el poema "Currículum vitae". Citan las críticas que hizo Parker a A. A. Milne y Katharine Hepburn. Se acuerdan de que dijo, en 1957, mucho después de decidir que su talento como escritora estaba agotado: "En cuanto a mí, me gustaría tener dinero. Y ser una buena escritora. Ambas cosas pueden venir juntas, y espero que así sea, pero si es una aspiración demasiado adorable, me quedo con el dinero".[58]

Pero después de Hollywood, después de la política, da la impresión de que casi todos los que conocían a Parker la consideraban un fracaso. Las

películas en cuyos guiones trabajaba no hacían honor a su talento. Su incursión en la propaganda política resultaba dolorosamente entusiasta en una persona cuya principal habilidad era reírse de todo. Pensaban que su ambición por convertirse en una buena escritora de relatos había disminuido por su incapacidad de repetir el éxito de "Una rubia imponente". Puede que lo peor de todo es el efecto que estas críticas tuvieron en la opinión de Parker de sí misma: se mirara como se mirara era una escritora de éxito, incluso una "buena" escritora, pero jamás se lo creyó. Para mediados de la década de 1930 daba la impresión de que Parker se veía a sí misma tan acabada como la veían los demás. Sus relatos se volvieron desganados; dejó de escribir poesía.

A otros, que carecían de la capacidad de Parker para autocastigarse, les resultó más fácil hacerle cumplidos. En una reseña de un libro al parecer extremadamente ridículo sobre el místico ruso Rasputín publicado en 1928, una escritora llamada Rebecca West dijo que tenía que estar escrito por un humorista estadounidense. Identificó en él "rasgos del genio inigualable de Dorothy Parker", a quien consideraba una "artista sublime".[59] A West le había gustado especialmente "Solo uno cortito", un cuento que Parker había publicado en *The New Yorker* unos meses antes sobre una mujer que se emborracha tanto en un bar que sueña con comprarse un caballo de tiro y llevárselo a vivir con ella a su apartamento. West sabía lo que era sufrir por un hombre y también cómo escribir sobre ello.

1 Frank Crowninshield, “Crowninshield in the Cubs’ Den”, *Vogue*, 15 de septiembre de 1944.
2 “The Wonderful Old Gentleman”, en *Collected Stories*, Penguin Classics, 2002 [“El encantador Anciano Caballero”, en Dorothy Parker, *Narrativa completa*, Barcelona, Lumen, 2003].
3 “The Art of Fiction No. 13: Dorothy Parker”, entrevista con Marion Capron, *The Paris Review*, verano de 1956.
4 Ibíd.
5 Hay fotocopias disponibles de notas sobre la infancia de Parker en los papeles de Marion Meade en la Columbia University.
6 Véase Larry Tye, *The Father of Spin: Edward L. Bernays and the Birth of Public Relations*, Picador, 1998.
7 “In *Vanity Fair*”, *Vanity Fair*, marzo de 1914.
8 “Any Porch”, *Vanity Fair*, septiembre de 1915.
9 “The Art of Fiction No. 13: Dorothy Parker”.
10 De una sección sobre estampados de *Vogue*, 1 de octubre de 1916, p. 101. Los pies de foto en *Vogue* nunca iban firmados, pero los ejemplos usados aquí son los que los estudiosos atribuyen a Parker.
11 “The Younger Generation”, *Vogue*, 1 de junio de 1916.
12 Alexander Woollcott, *While Rome Burns*, Grosset & Dunlap, 1934, p. 144.
13 “Why I Haven’t Married”, *Vanity Fair*, octubre de 1916 (como Dorothy Rothschild).
14 “Interior Desecration”, *Vogue*, 15 de abril de 1917 (como Dorothy Rothschild).
15 “Here Comes the Groom”, *Vogue*, 15 de junio de 1917.
16 “A Succession of Musical Comedies”, *Vanity Fair*, abril de 1918.
17 “Mortality in the Drama: The Increasing Tendency of Our New Plays to Die in Their Earliest Infancy”, *Vanity Fair*, julio de 1918.
18 “The Star-Spangled Drama: Our Summer Entertainments Have Become an Orgy of Scenic Patriotism”, *Vanity Fair*, agosto de 1918.
19 “The Dramas That Gloom in the Spring: The Difficulties of Being a Dramatic Critic and a Sunny Little Pollyanna at the Same Time”, *Vanity Fair*, junio de 1918.
20 “The Art of Fiction No. 13: Dorothy Parker”.
21 Véase “Inside Stuff”, *Variety*, 5 de abril de 1923, p. 12.
22 “The Art of Fiction No. 13: Dorothy Parker”.
23 Citado en Dorothy Herrmann, *With Malice Toward All: The Quips, Lives and Loves of Some Celebrated 20th-Century American Wits*, Putnam, 1982.
24 O. O. McIntyre, “Bits of New York Life”, *The Atlanta Constitution*, 29 de octubre de 1924.
25 “The Oriental Drama: Our Playwrights Are Looking to the Far-East for Inspiration and Royalties”, *Vanity Fair*, enero de 1920.
26 “The Art of Fiction No. 13: Dorothy Parker”.
27 Véase Edmund Wilson, *The Twenties*, Douglas and McIntyre, 1984, pp. 32-34.
28 Ibíd., pp. 44-45.
29 Ibíd., pp. 47-48.
30 “The Flapper”, *Life*, 26 de enero de 1922.
31 “Hymn of Hate”, *Life*, 30 de marzo de 1922.

32 Heywood Broun, "Paradise and Princeton", *New York Herald Tribune*, 11 de abril de 1920.
33 "Once More Mother Hubbard", *Life*, 7 de julio de 1921.
34 Nancy Milford, *Zelda: A Biography*, Harper Perennial, 2001, p. 66 [*Zelda*, Barcelona, Ediciones B, 1990].
35 Véase Scott Donaldson, "Scott and Dottie", *The Sewanee Review*, invierno de 2016.
36 "What a 'Flapper Novelist' Thinks of His Wife", *The Baltimore Sun*, 7 de octubre de 1923.
37 Véase, por ejemplo, Maureen Corrigan, *So We Read On: How the Great Gatsby Came to Be and Why It Endures*, Little Brown, 2014.
38 Sterling North, "More than Enough Rope", *Poetry*, diciembre de 1928.
39 Edmund Wilson, "Dorothy Parker's Poems", *The New Republic*, 19 de enero de 1927.
40 "The Art of Fiction No. 13: Dorothy Parker."
41 Wilson, "Dorothy Parker's Poems".
42 "Resumé", *Enough Rope*, Boni & Liveright, 1926.
43 "The Constant Reader", *The New Yorker*, 29 de octubre de 1927.
44 Ernest Hemingway, "To a Tragic Poetess", en *Complete Poems*, University of Nebraska Press, 1983.
45 "Reading and Writing", *The New Yorker*, 29 de octubre de 1927.
46 Ben Yagoda, *About Town: The New Yorker and the World It Made*, Da Capo, 2001, p. 77.
47 James Thurber, *The Years with Ross*, Harper Perennial, 2000, pp. 4-5.
48 "The Constant Reader", *The New Yorker*, 22 de octubre de 1927.
49 Joan Acocella, "After the Laughs", *The New Yorker*, 16 de agosto de 1993.
50 "The Constant Reader", *The New Yorker*, 8 de febrero de 1928.
51 "The Art of Fiction No. 13: Dorothy Parker".
52 La Mar Warrick, "Farewell to Sophistication", *Harper's*, 1 de octubre de 1930.
53 "Big Blonde", *The Bookman*, febrero de 1929 ["Una rubia imponente", en Dorothy Parker, *Narrativa completa*, Barcelona, Lumen, 2003].
54 El telegrama es del 28 de junio de 1945 y se puede ver en internet, por ejemplo en: "I can't look you in the voice", *Letters of Note*, 17 de junio de 2011, http://www.lettersofnote.com/2011/06/i-cant-look-you-in-voice.html.
55 "NY Pickets Parade Boston Streets in Bus", *New York Herald Tribune*, 12 de agosto de 1927.
56 "Incredible, Fantastic… and True", *New Masses*, 25 de noviembre de 1937.
57 *New Masses*, 27 de junio de 1939.
58 "The Art of Fiction No. 13: Dorothy Parker".
59 Rebecca West, "What Books Have Done to Russia", *New York Herald Tribune*, 28 de octubre de 1928.

II
WEST

Rebecca West era algo así como la versión inglesa de Parker, en el sentido de que fue una escritora muy valorada en su tiempo. Pero, de joven, West se había empapado del socialismo fabiano y de la moral experimental de artistas y escritores como Virginia Woolf y su hermana Vanessa, del grupo de Bloomsbury. Desde el principio se sintió cómoda entre las "personas serias" de su mundo, estaba convencida de pertenecer a él, algo que nunca le ocurrió a Parker. Claro que West rara vez sufrió inseguridades. En todo caso, su seguridad en sí misma la llevó en alguna ocasión a forzar sus aspiraciones al máximo.

West se dio a conocer cuando se presentó al novelista H. G. Wells atacándolo en un boletín llamado *The Freewoman*. El episodio fue probablemente la única vez en la historia en que unos futuros amantes se conocen porque uno le ha hecho a otro una crítica pésima de un libro. La jovencísima West había leído la ya olvidada novela de Wells, *Matrimonio*, y no le había gustado. El hecho de que Wells estuviera entre los autores más respetados de su época no la asustó. "Claro que él es la 'Solterona' de los novelistas",[1] escribió atacando directamente a la arrogante defensa que hacía Wells de un radicalismo sexual:

> Incluso la obsesión sexual que subyacía coagulada en [sus novelas] como bechamel no era más que una manía de solterona, la reacción de la carne a una mente absorta durante demasiado tiempo en naves espaciales y coloides.

Hoy recordamos a H. G. Wells sobre todo por sus naves espaciales de novelas científicas como *La guerra de los mundos* y *La máquina del tiempo*. Pero cuando West lo conoció, la obra de Wells consistía en su mayor parte en libros como *Matrimonio*, novelas confesionales, ligeramente autobiográficas sobre el amor y el sexo. La anterior a *Matrimonio*, titulada *Ann Veronica*, narraba una escandalosa aventura muy parecida a una que había tenido Wells. Los detalles argumentales de estos libros son menos memorables que

la sombría visión que presentan del matrimonio; la felicidad conyugal era para Wells una suerte de prisión. Cada una de sus historias estaba pensada para socavar sus supuestas garantías de bienestar y felicidad eternos.

En teoría, esto habría convertido a West y a Wells en aliados naturales. Wells se consideraba defensor de la igualdad de sexos. Apoyaba y leía con regularidad *The Freewoman*. Por lo general se preocupaba de situar sus críticas al matrimonio dentro del marco de la liberación de las mujeres tanto como de los hombres. Creía que el matrimonio apartaba a las mujeres de empresas más importantes y gratificantes. Pero su reconocimiento a la individualidad femenina se contradecía con su aparente convicción de que a las mujeres solo les interesaban el interiorismo y la moda. West lo reprendía por ello:

> Me pregunto por esas mujeres que nunca han encontrado un hombre digno de amar (y la próxima vez que el señor Wells viaje en metro quizá quiera mirar a su alrededor y darse cuenta de lo poco dignos de amor que son los pasajeros varones), que no son sensibles al encanto de los relojes holandeses e inmunes, como la mayoría de las personas, al color del empapelado del comedor, mujeres que a pesar de ser inteligentes son capaces de diseñar un vestido favorecedor en cinco minutos sin necesidad de darle más vueltas. Me pregunto a qué dedicarán su tiempo. Supongo que al *bridge*, y es posible que a la eutanasia subvencionada por el Estado.[2]

En defensa de Wells, hay que decir que no se ofendió. No escribió una carta airada o condescendiente al editor. En lugar de eso invitó a West a la rectoría en la que residía con su mujer, Jane, en lo que fue un despliegue admirable de madurez frente a una crítica áspera. West se presentó a la hora del té antes de que terminara el mes en que había publicado su crítica. Causó buena impresión, es posible que mejor de lo que había sido su intención. Siempre resultaba especialmente encantadora cuando estaba en desacuerdo con alguien.

A West su espíritu combativo le vino de una manera natural. En parte se debió al entorno en que creció. Durante los primeros años del siglo XX, Londres era una ciudad más militante que Nueva York. No es que Gran Bretaña fuera el centro cultural del mundo –esa denominación le

correspondía a Francia, o quizá a Alemania–, pero sí el económico y político. Las preocupaciones de sus pensadores y escritores eran asuntos serios, como el voto o el dinero, menos proclives a la actitud burlona y despreocupada que tanto había llegado a irritar a Parker en Nueva York. La vida de un escritor inglés en la década de 1910 giraba alrededor de agrupaciones de socialistas intelectuales y manifestaciones de sufragistas.

Pero West tenía una vena romántica y no se dedicó de entrada a la política ni a la escritura. Al principio pensó que podría ser actriz, animada por los meses que pasó en contacto con una compañía teatral de Edimburgo siendo adolescente. Por desgracia, los hados tenían otros planes para ella. De camino a una prueba para la Royal Academy of Art en 1910, West se desmayó en el andén de la estación del metro. Tres mujeres la asistieron. Una de ellas no pudo reprimir unas palabras de compasión, según escribió después West a su hermana mayor, que no aprobaba su plan de ser actriz: "Pobre muchacha… ¡una actriz! Al brandy invito yo".[3]

Fue una mala señal. Al final West fue admitida en la academia, pero apenas duró en ella un año. Los desmayos se repetían a causa de una constitución delicada. Y aunque las fotografías de West de la época muestran una mujer joven de ojos grandes y expresivos y melena espesa y brillante, siempre dijo que no se la consideraba lo bastante bonita para ser actriz. Muy pronto supo que tendría que escribir para hacerse un lugar en el mundo, si es que quería tenerlo.

Por entonces seguía usando su larguísimo nombre de nacimiento, Cicely Isabel Fairfield, un nombre rebuscado que hacía pensar en un carácter dócil, obediente, que West nunca había poseído. Al igual que Parker, West procedía de un entorno aristócrata empobrecido del que había heredado cierto reflejo autodefensivo. Su desnortado padre, Charles Fairfield, era de esas figuras paternas que parecen sacadas de una novela de Frances Hodgson Burnett: un hombre guapo, divertido, adorado por sus hijos. Pero solo cuando estaba, y eso no ocurría muy a menudo. En una novela basada en su infancia, West lo llamó "Próspero raído, exiliado hasta de su propia isla, pero con todo y con eso un mago".[4] West ignoraba hasta qué punto se acercaba su descripción a la realidad. Su padre tenía verdadero talento para la prestidigitación. Guardaba secretos de proporciones casi épicas; un biógrafo de West desenterró hace poco una estancia en prisión anterior a su matrimonio de la que ni su mujer ni sus hijas nunca parecieron saber nada.[5]

Es posible que los defectos de Fairfield hubieran sido más fáciles de perdonar de haberse ocupado de su familia. Pero no parecía capaz de concentrarse en nada durante demasiado tiempo. Había sido primero periodista díscolo, convertido luego en empresario. Lo poco que ganaba, lo dedicaba a jugar. Su última idea fue viajar a Sierra Leona en un intento de hacer fortuna en la industria farmacéutica. Un año más tarde estaba de regreso en Inglaterra, sin un penique. Demasiado avergonzado para volver a su casa, vivió el resto de su vida solo y murió en una mísera casa de huéspedes en Liverpool cuando sus tres hijas eran todavía adolescentes.

Ya adulta, West se mostraba feroz con él. "No puedo decir que mi padre acabara como un perro, porque el concepto de perro es demasiado concreto", escribió.[6] También se sentía ofendida en nombre de su madre. Isabella Fairfield había sido una pianista de talento antes de casarse, un buen partido, pero la tensión de las aventuras de Charles le había arruinado la vida. Estaba envejecida, cansada. "Tener una madre así fue una manera extraña de crecer –continuaba West–. Nunca me avergoncé de ella, pero siempre estaba enfadada". Todas estas circunstancias la llevaron al convencimiento de que el matrimonio era una tragedia o, al menos, un destino penoso.

Pero hay otra manera de verlo y es que el fracaso del padre benefició a la hija. Le enseñó una lección inolvidable sobre la necesidad de ser autosuficiente. No se puede depender de los hombres. Las novelas románticas estaban llenas de mentiras. Antes de que existiera ideal alguno de "mujer liberada", West sabía que las mujeres a menudo tenían que ganarse su sustento. Nunca pareció cuestionarse la necesidad de abrirse camino por sí sola.

De manera que a West le atraían las sufragistas por dos motivos: sentía que su misión era importante, que estaba relacionada con su propia experiencia. Pero admiraba su espíritu combativo. West se había criado como una luchadora, siempre discutiendo con sus dos hermanas. Y el activismo político también era un ámbito en el que dar rienda suelta a su carisma natural. West enseguida se entendió con Emmeline Pankhurst y su hija Christabel, en aquel momento dos de las sufragistas más visibles. Su organización, la Unión Social y Política de las Mujeres, era por entonces adalid del movimiento. Las Pankhurst eran celebridades en la medida en que existiera ese concepto en aquella época. "Una cruzada recorre

Inglaterra; la comandante en jefe es una bonita muchacha –decía un titular de prensa estadounidense de lo más representativo–. Christabel Pankhurst, que es rica, además de joven y bien parecida, fue la instigadora y es la principal organizadora de las protestas por el sufragio femenino".[7]

West se manifestaba a menudo con ellas y admiraba su labor, pero nunca llegó a encajar en su mundo. Las Pankhurst, sobre todo Christabel, eran alborotadoras, feroces y entusiastas en su defensa de la causa sufragista. West admiraba esto con frecuencia, sobre todo en Emmeline.

> Una sentía, cuando alzaba su voz áspera y dulce en el estrado, que temblaba igual que un junco. Pero el junco era de hierro, y formidable.[8]

Ya desde adolescente, West había mostrado una disposición más literaria. Siempre había leído novelas y le habían interesado las ideas sobre libertad sexual que se cultivaban en círculos más artísticos de los que las relativamente remilgadas Pankhurst estaban dispuestas a frecuentar.

Otra sufragista, Dora Marsden, resultó ser una influencia más importante. Marsden, a diferencia de West, había estudiado en una universidad proletaria, Owens College, en Manchester. Marsden apenas duró dos años trabajando con las Pankhurst. Como plan de huida le propuso a West y algunas otras amigas empezar juntas un periódico. Se llamaría *The Freewoman* (y más tarde, después de una reorganización, *The New Freewoman*) y sería más ambicioso que los boletines feministas existentes, pues permitiría a sus autoras pronunciarse más extensamente sobre asuntos de actualidad. Esto, confiaba Marsden, sacaría a las verdaderas escritoras del movimiento sufragista de las fórmulas encorsetadas y los clichés de la propaganda. Todo esto atrajo a West, que estuvo encantada de disponer de la relativa libertad editorial de *The Freewoman* para hacer públicas ideas acerca del sexo y el matrimonio que habrían escandalizado a su madre, escocesa presbiteriana. Y para proteger el apellido familiar, West escogió el seudónimo que usaría el resto de su vida.

Luego afirmaría que había elegido Rebecca West al azar, solo porque quería escapar de las connotaciones "rubia y bonita" y "a lo Mary Pickford" de su nombre de nacimiento.[9] Es cierto que el pseudónimo elegido sonaba más serio. Lo había sacado de una obra de Ibsen titulada *Rosmersholm*. En ella, un viudo y su amante caen poco a poco en una espiral

de culpa por el dolor que su aventura ha causado a la esposa muerta de él. La amante reconoce haber agravado el sufrimiento. Al final de la obra, ambos se suicidan. La amante se llama Rebecca West.

Las capas de significado inconsciente aquí bastarían para llenar un libro. Está el repudio del padre ausente; el guiño a las tempranas, aunque ambivalentes, aspiraciones teatrales (pero, ¿por qué una obra de Ibsen?) y además resulta premonitorio, pues West terminaría teniendo una aventura con un hombre casado. Pero que eligiera como seudónimo el nombre de una marginada, una proscrita que termina suicidándose atormentada por la culpa, es, por sí solo, digno de mención.

West fue famosa toda su vida por no tener miedo a mostrar sus emociones en su obra. Rara vez era ambigua en sus escritos y usaba la primera persona para recordar al lector que estaba en territorio subjetivo. Pero un amigo contó a *The New Yorker* que West tenía "varias capas de piel menos que cualquier otro ser humano, era una especie de hemofílica psicológica".[10] Su obra hablaba muy directamente de lo que pensaba, de lo que quería, de cómo se sentía. No era dada al autoflagelo, como Parker, su escudo era de otra clase. West te abruma con su personalidad. Su obra puede leerse como una única y larguísima frase interrumpida solo ocasionalmente por la falta de dinero. Eso suena a seguridad, pero en realidad era una máscara muy elaborada. Le preocupaba todo: el dinero, el amor, todos esos asuntos sobre los que emitía opiniones engañosamente convencidas.

Pero convencidas sonaban, de eso no hay duda. Tenía un don para elegir sus blancos. Para su primer artículo con seudónimo, West apuntó a la excepcionalmente popular autora de novelas románticas Mary Augusta Ward (Mrs. Humphry Ward), una mujer que, a juicio de la joven West, adolecía de "falta de honor". Cuando un hombre escribió a *The Freewoman* indignado con la algo extemporánea acusación de que West defendía la industrialización, la respuesta de esta empezaba desconcertando con elegancia a su interlocutor: "¡Paren las máquinas!".[11] Su descaro, al menos sobre el papel, siempre provocaba una carcajada. Más o menos por aquella época West lanzó su crítica demoledora a Wells y luego fue a tomar el té con él. De los dos, West tuvo la primera impresión más insultante, ya que encontró que Wells tenía un físico extraño y una "vocecilla aguda".[12] Wells recordaría a la joven que llegó aquel día como una "curiosa mezcla de madurez e infantilismo".[13] La atracción intelectual mutua fue lo único que

levantó chispas. Wells no era la clase de persona que se arredra ante las dificultades, de manera que el carácter esquivo de West lo atrajo. “No había conocido a nadie parecido antes y dudo que existiera nadie parecido antes”. A Dora Marsden, sin embargo, West le confesó que la mente de él despertaba su curiosidad.

Resultó que West había acertado cuando en su crítica calificaba de romántico el estilo de Wells. Al principio demostró con ella esas maneras de vieja solterona que había apreciado en su escritura. La sedujo a base de discusiones intelectuales, pero se negaba a tocarla, a pesar de la buena disposición de ella. No era por deferencia a su mujer, Jane. Los Wells tenían un matrimonio abierto y Jane estaba al tanto de las aventuras de su marido. Pero en aquella época Wells tenía otra amante, y parece ser que se impuso su sentido práctico. Dos aventuras a la vez habría sido demasiado incluso para un hombre liberado como él.

Con todo y con eso, los buenos propósitos solo le duraron unos meses. Un día de finales de 1912 Wells y West se besaron por accidente en el estudio de él. Entre dos personas corrientes esto podría no haber sido nada, más allá del movimiento de la aguja de una brújula que ya apuntaba a un romance. Entre dos escritores, ambos con una mente inusualmente analítica, parecía necesaria alguna clase de conflicto desgarrador para consumar esa atracción mutua. Pero al principio Wells reculó, y el rechazo provocó una crisis nerviosa a West.

La idea de que una mujer tan inteligente sufriera de tal modo por un desengaño amoroso puede resultar inaceptable para el feminismo actual. Pero West tenía diecinueve años y parece que era la primera vez que sentía algo parecido al amor. Logró, como siempre, canalizar su sufrimiento amoroso en un hermoso texto que, sin embargo, no publicó. Nos ha llegado en forma de borrador de carta escrita a Wells, aunque se cree que no llegó a enviarla. Empieza así:

> En los próximos días bien me descerrajaré un tiro en la cabeza o perpetraré algo más demoledor que mi muerte.[14]

La carta acusa a Wells de no tener sentimientos. “Quieres un mundo habitado por personas que se enamoren las unas de las otras como cachorros, que se peleen y jueguen, que se enfurezcan y sufran en lugar de

arder". West no puede aceptar este comportamiento:

> Cuando dijiste: 'Has hablado con imprudencia, Rebecca', lo dijiste con cierta satisfacción; sentías que me habías descubierto. No creo que tengas razón. Pero obtienes una inmensa satisfacción de pensar en mí como una muchacha desequilibrada que se desplomó en tu sala de estar, víctima de un innecesario ataque al corazón.

Si Wells supo alguna vez cómo se sentía West –ya fuera leyendo la carta o por otra vía–, desde luego no corrió en su busca. Parece que le envió una respuesta a West en que la reprendía por mostrarse tan emocional. No lo entendía. Lo que irritaba a West no era solo que Wells atajara el romance antes de que empezara. También que usara el distanciamiento emocional para burlarse de su angustia.

West escribió esta carta desde España en junio de 1913, adonde había ido a pasar un mes con su madre para serenarse. Desde allí siguió enviando colaboraciones a lo que ahora se llamaba *The New Freewoman*. En "En Valladolid" escribió una larga fantasía suicida que prefigura *La campana de cristal*, de Sylvia Plath. La narradora, una mujer joven, llega a un hospital después de haberse pegado un tiro. La causa del padecimiento de la narradora también es amorosa, y recrea lo que pasó (y lo que no pasó) entre Wells y West: "Porque aunque mi amante había dejado mi cuerpo casto, había seducido mi alma; se entremezcló con mi ser hasta que fue más yo que yo misma y luego me abandonó".[15]

Merece la pena señalar que West sabía que Wells seguía leyendo *The New Freewoman*. Wells, lógicamente intrigado, le escribía cartas hablando de sus artículos. "Vuelves a escribir de maravilla", dice la primera, a la que, hasta donde sabemos, West no contestó. En lugar de ello publicó una reseña de la última novela de Wells, *Passionate Friends* [Amigos apasionados]. En ella escribió que estaba de acuerdo con él en que podía existir un vínculo entre sexo y creatividad:

> Pues es cierto que los hombres a menudo se entregan caprichosamente a la empresa amorosa igual que un barco de vapor que, por mucho que anhele navegar por alta mar, debe antes repostar carbón. Y es que las empresas ambiciosas requieren la inspiración que da una pasión consumada.[16]

A continuación West insiste en que las mujeres que se entregan a esta clase de relaciones no acaban tan destruidas por estos breves romances como Wells imagina en la ficción. La clave, coincide con él, es que la mujer en cuestión necesita autonomía en su vida amorosa y sexual.

> Es improbable que una mujer que actúa como protagonista en su propia y ambiciosa obra llore por quedarse sin el papel principal en la igualmente ambiciosa obra de un hombre.

West no solo dio inicio a este romance con una crítica literaria, quizá sin ser consciente de ello, defendió su pasión en críticas posteriores.

Le dio resultado. La señal llegó. A las pocas semanas de publicar la reseña, en otoño de 1913, Rebecca y Wells empezaron a mantener encuentros amorosos en el estudio de él. El flirteo a través de críticas de libros pronto cesó; sus cartas adoptaron entonces una suerte de dialecto romántico. Se llamaban el uno al otro con apelativos felinos, por lo general Jaguar (para Wells) y Pantera (para West, quien más tarde le pondría a su hijo, Anthony, Panther de segundo nombre). Lo cierto es que el tono infantil de las cartas no pinta un retrato demasiado halagüeño de los dos escritores.

Pronto algo que podría considerarse ironía dramática se cruzó en sus caminos. Durante su segundo encuentro, Wells olvidó ponerse un preservativo. West ya había empezado a escribir diatribas en una revista británica llamada *Clarion* sobre los apuros de las madres solteras, que eran prácticamente parias con independencia de su clase social. Convertirse en una no debió de alegrarla demasiado.

De hecho, desde el momento en que nació, en una diminuta casa de campo en Norfolk, en agosto de 1914, Anthony Panther West representó un problema para su madre. La ambivalencia de esta respecto a la maternidad lo marcó profundamente, contaría más tarde. West no podía ocultar su impaciencia con él y con los límites que imponía a su vida. No le gustaba verse encerrada en casa, permanecer entre bambalinas ocupada en cosas de niños:

> Odio la vida doméstica […]. Quiero llevar una vida libre y aventurera […]. Anthony está muy guapo con su abriguito de lana azul, y estoy segura de que con él me aseguro placeres futuros (por ejemplo, cenas en el Carlton en 1936), pero lo que quiero ahora es ROMANCE. Algo con tez

> clara y una onda natural en el pelo oscuro y un espacioso automóvil color gris.[17]

Huelga decir que Wells reunía estas características (excepto quizá la tez clara). Aunque se comportó lo más honorablemente que pudo dadas las circunstancias, instalando a madre e hijo en una casa, su presencia no era lo bastante frecuente para satisfacer a West. Seguía siendo su amante y su mentor intelectual, pero West no resultó estar hecha para llevar una existencia de mujer mantenida. Estaba demasiado interesada en tener una vida propia.

De manera que continuó escribiendo, a un ritmo que envidiarían muchas madres. Empezó una novela siendo Anthony un niño de pecho. Siguió publicando en los sitios de siempre, hasta que encontró uno nuevo. Wells había empezado a colaborar en una revista estadounidense fundada con la fortuna de la familia Whitney y llamada *The New Republic*. Invitó a West a escribir también. El artículo de esta saldría en el primer número, publicado en noviembre de 1914; era el único escrito por una mujer y se titulaba "The Duty of Harsh Criticism" [La crítica dura como deber].

Se convertiría en uno de los artículos más conocidos de West. Está escrito con una solemnidad nada característica de sus colaboraciones en *The Freewoman* y casi parece una versión libresca del Sermón de la montaña. En lugar del "yo", West usa un plural mayestático, metafísico que nos brinda su análisis desde una posición de autoridad:

> No hay crítica literaria en Inglaterra. Solo un coro de débiles vítores, un silbido de reconocimiento que no cesa a no ser que un libro sea prohibido por la policía, una tibia cordialidad que ni incita al entusiasmo ni se torna ira.[18]

Dado que se estaba forjando una carrera literaria de éxito cimentada en, precisamente, la clase de crítica que echaba en falta, es posible que West exagerara. Es posible que la llamada a ejercer una "crítica dura" se debiera a su frustración con su situación en ese momento particular de su vida. Estaba atascada, pero no podía escribir sobre ello por el tabú que suponía tener hijos fuera del matrimonio. Exportar el problema a la "crítica en Inglaterra" era escribir sobre la banalidad de su vida sin mencionarla de forma expresa. "No hay duda de que no estaremos a salvo si olvidamos los

asuntos del espíritu", escribió, lo que es cierto *per se* y además actúa, dadas las circunstancias de West, a modo de recordatorio a sí misma.

Pero a pesar de su frustración, su fama personal aumentaba. En la publicidad para su nueva revista, los editores de *The New Republic* la usaban de reclamo, haciendo hincapié en su sexo, llamándola "la mujer que H. G. Wells considera 'el mejor hombre de Inglaterra'".[19] West no solo no devolvió este dudoso cumplido, sino que usó la escritura de Wells como uno de los blancos de su "The Duty of Harsh Criticism". Wells era un "gran escritor". También escribió que "sueña en extravagantes éxtasis propios de un fanático y cavila acerca de cosas tradicionalmente odiadas o sobre la paz y la sabiduría futuras del mundo, mientras su historia hace aguas por todas partes".[20]

En aquel momento la relación iba bien. Pero Wells, al leer este artículo, pudo muy bien encontrarle dos sentidos. Por un lado "su historia" podía incluir a Rebecca y a Anthony. El niño sería durante toda su vida motivo de disputa entre West y Wells. Al principio no le dijeron de forma clara que eran sus padres. También tuvieron agrias discusiones sobre si Anthony debía figurar formalmente en el testamento de Wells. Wells era reacio a contentar a West en ese sentido. Eso empeoró las cosas.

Y quizá consciente de lo extraño que era seguir reseñando la obra de su amante en las revistas al tiempo que le escribía notas de amor de lo más sentimentales, West empezó a centrarse en otros escritores e inició un estudio crítico en formato libro sobre Henry James. Empezó a perfilar su interés por él en una de sus primeras columnas de *The New Republic*, cuando afirmó haber pasado una noche entera durante un bombardeo aéreo de la Primera Guerra Mundial en el campo leyendo la colección de ensayos de James, *Novelistas*. Sonaban las sirenas y ella extraía cada vez menos placer de la extrema precisión de James como escritor:

> Separa cabellos hasta que no quedan cabellos que separar y el gesto mental se convierte en mero ademán agitado de pasarse la mano por una completa y desconcertante calvicie.[21]

Pero es como si West razonara consigo misma y terminara por apreciar el estilo preciso, aunque digresivo, de James. La pasión, el fuego, de pronto parecen sobrevalorados cuando se ven en contexto. Los aviones que

“sobrevuelan mi cabeza en círculos intentando localizar el pueblo oscurecido con intenciones carniceras –escribe–, probablemente ardían con la pasión más pura y exaltada que eran capaces de sentir”.

Sobre eso cambiaría de opinión. En su libro, la objeción principal que West ponía a James era su “distanciamiento desapasionado” –una queja que ahora podemos *identificar* como uno de los rasgos que más molestaba a West de los grandes escritores–, que quisiera “vivirlo todo sin violencia alguna, incluso las emociones”. No todos los libros de James tenían este problema. West admiraba *Los europeos*, *Daisy Miller* y *Washington Square*. Pero odiaba *Retrato de una dama* porque encontraba “boba” a su protagonista, Isabel Archer. El preocupante distanciamiento de James se agudizaba especialmente, en opinión de West, en el caso de las mujeres:

> El lector no llega a conocer las creencias y el carácter de la heroína por culpa del revuelo constante bien porque ha llegado demasiado tarde o salido demasiado pronto u olvidado de proveerse de esa figura de cuestionable utilidad… Y es que las maneras almibaradas de los hombres jóvenes hacen impensable que estén ahí para proteger a la muchacha de ataques y las tímidas lenguas de las jóvenes damas hacen improbable que el duelo de sexos se encone hasta el punto de requerir un árbitro: la carabina.[22]

James moriría cerca de un mes antes de que West publicara el libro en Inglaterra, lo que provocó que fuera objeto de numerosas reseñas, quizá más de las que habría recibido un estudio crítico en circunstancias normales. En general, la recepción fue positiva. *The Observer* dijo que era “brillante en un sentido más bien metálico”.[23] Y la mayoría de los críticos estadounidenses parecieron refrendar esta opinión. Pero una columnista sobre libros de *Chicago Tribune*, una mujer llamada Ellen Fitzgerald, se sintió directamente insultada por cómo el libro “quebrantaba el honor literario”. “Mujeres tan jóvenes, además –argumentaba–, no deberían hacer crítica de novelas. Es cruel para el novelista”.[24]

Es difícil imaginar que West se ofendiera por una crítica así. Romper las reglas para “mujeres muy jóvenes” era, a aquellas alturas de su vida, el pan de cada día. Le daba igual causar buena impresión a las personas adecuadas. Le importaban poco las lealtades que pudieran cultivar los

novelistas alrededor de sí mismos y de su obra.

En cualquier caso, West no era ajena a las penurias de los novelistas. Escribió abundante ficción y publicó diez novelas. En general recibieron críticas positivas: "Tan austeramente veraz, tan profunda y singularmente hermoso en su realismo espiritual y exaltado", decía un comentario representativo de su primer libro, *El regreso del soldado*, publicado en 1918.[25] Por lo general, sin embargo, incluso cuando la alababan, los críticos expresaban decepción, porque la reputación de West la precedía. "No llega a la perfección que una escritora tan capaz como la señorita West podía haber alcanzado", escribió un crítico de *The Sunday Times* sobre *The Judge* [El juez], publicada en 1920.[26] A nadie le sorprendió descubrir que era capaz de escribir una buena novela, pero esperaban que fuera magistral. "De no ser por su ingenio y las cálidas ráfagas de belleza de su estilo intrincado, parsimonioso, uno podría encallar mediado el libro y renunciar a seguir peleando con su superficialidad psicológica", se lamentaba el novelista V. S. Pritchett de *Harriet Hume* cuando se publicó en 1929.[27]

Era el precio a pagar por ser una crítica tan admirada que ahora aspiraba a algo más. Sus lectores se habían acostumbrado a un determinado nivel de escritura y medían toda obra subsiguiente con ese estándar. Parker pasó por lo mismo cuando quiso ser más conocida por su ficción que por sus comentarios mordaces y sus poemas y no lo consiguió. La inteligencia de West para la prosa resultó ser un obstáculo a la hora de escribir ficción; los lectores de sus novelas se preguntaban qué había sido de sus digresiones.

Desde luego el periodismo le resultó más útil para pagar las facturas, de las cuales Wells se hacía cargo solo en parte. Las columnas en *The New Republic* le proporcionaron a West colaboraciones en *New Statesman* y en otras revistas y periódicos menores como *Living Age* y *South China Morning Post*. West no era quisquillosa respecto a dónde publicar. Necesitaba el dinero y rara vez se quedaba sin opiniones.

Tampoco era quisquillosa con los temas a tratar. Solía empezar hablando de un libro para terminar en un lugar lejano. Escribió sobre los discursos de guerra de George Bernard Shaw.[28] Escribió sobre los rasgos dostoievskianos de un borracho que conoció en un tren nocturno.[29] Se quejó de cómo uno de los primeros biógrafos de Dickens no dejaba de interrumpir capítulos con partes meteorológicos.[30] Se lamentó de novelas que trataban sobre los pobres de las zonas rurales. "Terminan resultando tediosas y falsas".[31] A

menudo le pedían que escribiera sobre mujeres y, a medida que se prolongaba la Primera Guerra Mundial, sobre el lugar de las mujeres en la guerra. En *The Atlantic* publicó un nuevo, largo y apasionado sermón, esta vez sobre las maneras en que la enfermería en tiempos de guerra había colmado las promesas del feminismo, convirtiendo a mujeres ordinarias en parte del esfuerzo bélico. "El feminismo no ha inventado este valor, pues siempre ha habido mujeres valientes –escribió–, pero ha permitido que se arraigue".[32]

Sobre el papel parecía segura de sí misma, pero en otras facetas de su vida había empezado a desmoronarse. Su relación con Wells no marchaba bien. Este no hacía más que sumar amantes y, aunque sus devaneos no podían ser motivo de sorpresa para West, en ocasiones desencadenaban escenas desagradables. La peor crisis la provocó una aventura con una joven artista austriaca (que tenía el memorable nombre de Gattenrigg) en la que esta terminó presentándose en el apartamento de West un día de junio de 1923. Más tarde ese mismo día, la mujer intentó suicidarse en la casa de Wells. West guardó la compostura delante de la prensa y declaró a un periódico: "La señora Gattenrigg, sin embargo, no se mostró violenta ni montó una escena. Es una mujer muy inteligente, que hace un trabajo de verdad excelente, y siento lástima de ella".[33]

También había empezado a sentir lástima de sí misma. En cartas a amigos y familiares empezaba por quejarse abiertamente de la "intromisión constante" de Wells en su trabajo.[34] Su presencia autoritaria, que en otro tiempo la había cautivado, le parecía ahora "egocentrismo".[35] La alumna había aprendido todo lo que el maestro tenía que enseñar y, aunque le preocupaba no tener suficiente para vivir sin la generosidad de Wells –al fin y al cabo, por entonces este no tenía una relación legal ni con West ni con Anthony–, la situación le resultaba insostenible.

El romance había cumplido su propósito en su vida, catapultándola a la carrera profesional que había soñado. A aquellas alturas era casi más famosa que Wells, puesto que era una escritora más prolífica y estaba en su mejor momento, mientras que la producción de él empezaba a decaer. Ya no lo necesitaba.

La ocasión para la ruptura llegó en forma de una gira de promoción por

Estados Unidos. West zarpó en octubre de 1923 dejando a Anthony con su madre. En Estados Unidos estaba muy solicitada y la libertad que le daba no tener pelos en la lengua y no estar casada favorecía al menos su imagen pública. Es evidente que la prensa estadounidense estaba encantada con ella. Era la encarnación de la nueva mujer con ideas propias. Y, lo que era mejor para los periodistas, estaba más que dispuesta a responder preguntas al respecto. Por ejemplo, *The New York Times* le preguntó por qué parecía estar aumentando el número de mujeres novelistas. ¿Era por la guerra? West negó con la cabeza:

> Es cierto que en el terreno de la novela las mujeres jóvenes están 'dando que hablar', pero no hacía falta la guerra para abrirles la puerta de la libre expresión. Las causas no fueron ni el frenesí ni la relajación de costumbres que trae consigo la guerra. Fue algo por lo que las mujeres inglesas llevaban años luchando. Fue el espíritu de la libertad, del feminismo, si queremos llamarlo así. Algo más que la lucha por el voto. Es fundamental no olvidar esto nunca. Fue una lucha por un lugar al sol, por un derecho a crecer en el arte, la ciencia, la política, la literatura.[36]

También añadió que no creía que la edad importara, que, de hecho, no hacía más que mejorar sus capacidades, y citaba a Virginia Woolf, a G. B. Stern y a Katherine Mansfield como ejemplos. "La mujer de treinta años o más está alcanzando su madurez –afirmó–. La vida empieza a significar algo para ella, la entiende".[37]

West parecía estar hablando de sí misma. Cuando hizo estas declaraciones ya había cumplido los treinta y no había duda de que había encontrado su lugar al sol. Un amplio público siguió sus desplazamientos por Estados Unidos con interés. Era, igual que Parker, una escritora célebre. Dio conferencias en clubes de mujeres de todo el país. Su calendario social estaba a rebosar. Estaba menos convencida con Estados Unidos que Estados Unidos con ella. Nueva York "podía deslumbrar con su riqueza", pero también "fatigar con su monotonía", escribió en uno de los cuatro artículos de *The New Republic* dedicados al viaje.[38] Había cosas decididamente positivas. Le encantaron la red ferroviaria estadounidense y el río Misisipi. Pero sus cartas tendían a ser hirientes, en especial cuando

hablaba de las mujeres estadounidenses, "desaliñadas hasta lo indecible", "repulsivamente desastrosas", "increíblemente poco interesantes incluso vestidas de noche".[39]

Su fama era muy llevadera. Le permitía ser esquiva respecto a su vida personal en público, aunque el nombre de Wells salía a menudo a relucir unido al suyo. A modo de coartada, siempre se la definía como su "secretaria personal". Ni el nombre ni la existencia de Anthony se mencionaron en ningún momento. Pero el romance, y el hijo, eran secretos a voces entre los intelectuales y escritores que conoció durante su gira americana.

Entre ellos había varios miembros de la Mesa Redonda, incluido Alexander Woollcott. También conoció a los Fitzgerald. No está claro si llegó a conocer a Parker en persona. Aunque cabría pensar que los periodistas y gentes de ingenio neoyorquinos habrían sido espíritus afines para una mujer inteligente llegada de Londres, West no encajó. Solo Woollcott se convirtió en amigo, y los recuerdos de los demás son contradictorios. En algún momento del viaje se organizó una fiesta en honor de West. No parece que Parker asistiera. Pero su amiga, la escritora feminista, activista y miembro de la Mesa Redonda, Ruth Hale, sí. Hale se había labrado una fama como corresponsal de guerra y después se convirtió en columnista de temas de arte. Se había casado con Heywood Broun, pero conservado su apellido de soltera, y en 1921 salió en los periódicos al enzarzarse con el Departamento de Estado en una pelea sobre si en su pasaporte debía o no figurar el nombre de casada. Cuando el Departamento de Estado se negó a dar su brazo a torcer, Hale entregó su pasaporte y renunció a un viaje a Europa. Era una mujer de principios.

Al parecer a Hale tampoco le asustaba sermonear en privado. Tal y como contó West a un biógrafo, Hale la abordó en la fiesta y le soltó un rapapolvo:

> Rebecca West, nos ha decepcionado a todas. Ha puesto fin a una gran ilusión. Creíamos que era una mujer independiente y aquí está, toda compungida por haber dependido de un hombre para que le diera todo lo que quería y tener ahora que valerse por sí misma. En mi opinión, Wells te trató la mar de bien, te dio dinero y joyas y todo lo que se te antojó y si vives con un hombre en esas condiciones tienes que hacerte a

la idea de que te dejará de lado cuando se canse.[40]

Por lo común, los miembros de la Mesa Redonda usaban maneras más sutiles para insultarse los unos a los otros, pero Hale no era humorista, como el resto de ellos. West evocaba sus comentarios cuando habían transcurrido ya treinta años, y es posible que los exagerara. Pero es evidente que la decepción de Hale le dolió. La reprimenda fue una nota negativa entre muchas alabanzas en el curso de un viaje que, desde el punto de vista profesional, fue todo un éxito. Pero no la olvidó nunca.

Era frecuente que la gente se sintiera decepcionada con West: su madre, su hermana mayor, Lettie, Wells, los críticos de sus novelas, sus colegas. Pero ninguno lo dijo más alto que su hijo, Anthony. Mientras crecía, atrapado entre unos padres cuyas ambiciones iban más allá de criar a su hijo, fue acumulando resentimiento contra ellos y su falta de atención. Como suele ocurrir, Anthony concentró su rencor en el progenitor que tenía más próximo, es decir, en West. Con el tiempo daría rienda suelta a su amargura insultándola en una novela (sutilmente titulada *Heritage* [Herencia]) y un libro de no ficción. Tan persistente era su obsesión con este tema que, en una entrevista con *The Paris Review*, ya a edad avanzada, West se mostraba así de seca: "Ojalá se hubiera centrado en otros problemas aparte del hecho de ser bastardo. Una lástima".[41]

Para casi todos, excepto Anthony, el problema era, en cierta manera, la escritura de West. Había algo en su prosa que prometía algo a la gente, que después se irritaba cuando no lo veían materializarse en su persona. Ruth Hale caló a West, vio el ideal platónico de una mujer fuerte e independiente, y cuando conoció a alguien distinto en la fiesta se sintió decepcionada. Incluso los claramente deslumbrados por la inteligencia y el talento de West, en ocasiones tenían dificultades para aceptar su personalidad, un tanto voluble. "Rebecca es un cruce entre una limpiadora y una zíngara, pero tan tenaz como un terrier, con ojos brillantes, uñas muy descuidadas y sucias, vitalidad inmensa, mal gusto, desconfianza hacia los intelectuales y gran inteligencia", escribió Virginia Woolf a su hermana en 1934.[42] Era mitad insulto, mitad cumplido.

Su incapacidad para satisfacer a las personas la desconcertaba, aunque, desde luego, ella era muy dada a las críticas personales. Su periodismo está lleno de arremetidas en este sentido, con mujeres descritas en términos tan

poco halagüeños como "cabello escaso, lacio y tieso como la paja"[43] y hombres "de nariz afilada".[44] Pero no entendía por qué tantas personas reaccionaban mal a ella. "He despertado hostilidad en una extraordinaria cantidad de gente –dijo hacia el final de su vida–. Nunca he entendido por qué. No creo ser formidable".[45] Quería amantes, admiradores y amigos y nunca pensó en sí misma como alguien a quien no le importa la opinión de los demás. "Me gustaría despertar aprobación, claro que sí […]. Odio la desaprobación. La he vivido demasiadas veces". Debajo de su aparente confianza había una inseguridad fundamental, una tensión entre querer que la escucharan y querer gustar.

Después de Wells, West transitó entre varios pretendientes, entre ellos el magnate de la prensa lord Max Beaverbrook (William Maxwell Aitken). Parecía haber dicho adiós a los romances con escritores, o al menos a los que vinieran acompañados de complicaciones dramáticas. Ahora estaba decidida a seducir a hombres de negocios, lo que quizá era la demostración, tal y como sospechaba Ruth Hale, de que valoraba la seguridad económica por encima de todo lo demás. Años después, al recordar su primer encuentro, West diría de un banquero de inversiones llamado Henry Andrews que era "igual que una jirafa aburrida, amable, buena y cariñosa".[46] Evidentemente era lo que buscaba. Menos de un año después se casó con él, en noviembre de 1930, y seguirían juntos hasta la muerte de él en 1968. Hubo infidelidades por ambas partes. Eso no cambió las cosas. Si acaso, obligó a West a obtener satisfacción de sus amigos, y de su trabajo.

Entre sus amistades, en la década de 1930 figuraba una aún desconocida escritora francesa llamada Anaïs Nin. West conoció a Nin por el primer libro que esta publicó, un delgado volumen sobre D. H. Lawrence que llevaba el subtítulo de *An Unprofessional Study* [Un estudio no profesional]. Era una de las primeras defensas de la obra de Lawrence –a menudo considerado misógino– desde la perspectiva de una mujer. West, que había conocido a Lawrence y tras cuya muerte se había lamentado en la prensa de que "ni siquiera entre los miembros de su clase fue honrado como se merecía"[47] invitó a Nin a reunirse con ella en París, donde West estaba pasando unas vacaciones con su marido.

Nin era la clase de persona y escritora que West no era. Era aniñada y elegante, mientras que West era imponente y brusca. El personaje que Nin representaba en su prosa era una mujer pulcra y frágil, lo contrario de la

guerrera segura de sí misma de West. La aproximación de Nin a la literatura giraba en torno a la expresión de deseos íntimos y que lo hiciera en forma de diarios personales y no en las páginas de un periódico da buena idea de la distancia entre los enfoques de ambas en la escritura y en la vida.

Así que su primer encuentro en París en 1932 no fue el de dos espíritus afines. Nin recuerda sus sentimientos encontrados en su diario:

> Qué ojos castaños tan brillantes, tan inteligentes. Pola Negri sin belleza y con dientes ingleses, atormentada, con una voz tensa, aguda que me hiere. Coincidimos solo a dos niveles: inteligencia, humanidad. Me gusta su cuerpo rotundo, de madre. Pero no hay nada oscuro en ella. Está profundamente incómoda. La intimido. Se disculpa por ir mal peinada, por estar cansada.[48]

Nin añadió que se había dado cuenta de que West "quería brillar como nadie, pero en el fondo [es] demasiado tímida para hacerlo, demasiado nerviosa y habla mucho peor de como escribe".[49] Con el tiempo, no obstante, esta improbable pareja trabó amistad. West empezó a halagar a Nin, diciéndole que su escritura le parecía mucho mejor que la de Henry Miller. También le dijo que la encontraba bella, lo que llevó a Nin a considerar la idea de seducirla (no hay pruebas de que el plan se consumara). Nin llegó incluso a aspirar a ser como West: "Tiene una lengua afilada y no adolece de ingenuidad –escribió en sus diarios–. A su edad, ¿tendré yo tanto talento?". Al final resultó que unas mujeres tan distintas encontraron muchas cosas que admirar la una de la otra.

En la década de 1930 la existencia de West se fue haciendo cada vez más estable. Hubo algún problema con la carrera bancaria de Henry, pero luego la pareja heredó mucho dinero del tío de este y se hicieron ricos. Anthony creció y, aunque nunca tuvo una relación fácil con su madre, dejó de suponer una carga logística. West siguió publicando críticas de libros y ensayos, aunque saltaba a la vista que la literatura empezaba a aburrirla, casi como se había aburrido Parker del panorama de Nueva York. Pero West no se marchó a Hollywood. En lugar de ello se fue a Yugoslavia.

Yugoslavia era un país-mosaico, improvisado al final de la Primera Guerra Mundial por un movimiento decidido a unificar los pueblos eslavos en un solo territorio. Fue un ambicioso experimento en cosmopolitismo que contó

con la bendición de las potencias aliadas. Y, para la década de 1930, era un experimento fracasado. Había habido golpes de estado, el nacionalismo étnico iba en aumento y el país estaba encajonado entre los fascismos alemán e italiano. El país sobreviviría en última instancia a múltiples anexiones durante la Segunda Guerra Mundial y conseguiría mantenerse unido –con la ayuda de un gobierno autoritario– hasta la década de 1990.

En 1936, el British Council había enviado a West a Yugoslavia a una gira de conferencias y, aunque se había sentido profundamente asqueada, el lugar también la había cautivado. Llevaba algún tiempo deseando escribir algo sobre un país en el que no vivía, y un país con líneas de falla tan complejas como Yugoslavia le resultaba atractivo. Lo mismo le ocurría con el guía que había tenido allí, Stanislav Vinaver, aunque cuando este trató de convertir el afecto mutuo en relación sexual, West lo rechazó. Es evidente que el rechazo fue cordial. Siguió contratándolo de guía en cinco viajes subsiguientes que fueron también cinco años de trabajo en un libro sobre el país, que continuó visitando incluso cuando Hitler empezó sus incursiones en Checoslovaquia. El resultado, que lleva por título *Cordero negro, halcón gris*, tenía más de mil doscientas páginas cuando se publicó, en octubre de 1941.

Una biografía reciente de West califica el libro de "magistral pero algo inconexo".[50] Es una crítica legítima, pero que quizá resta importancia el hecho de que la inconexión fue siempre clave en el atractivo de West, la razón que empujaba al lector a seguir adelante en un libro de tantas páginas. Para la década de 1930 West se había convertido en una maestra de las conexiones improbables, pasando de una a otra con maniobras de las que solo ella era capaz. Uno leía a West para ver su cerebro en funcionamiento.

Desde el punto de vista intelectual, las teorías de West sobre Yugoslavia tienen sus flaquezas. No tenía miedo de psicoanalizar una nación entera, una práctica que hoy se considera reduccionista, al menos en los términos absolutos que usaba ella. Al principio del libro se nos dice que un grupo de cuatro alemanes laboriosos y obedientes en un tren son "idénticos a todos los alemanes arios que he conocido; y en el centro de Europa había sesenta millones".[51] West creía que nación equivale a destino y que había ciertas diferencias inevitables entre pueblos que había que entender y respetar. Esto la condujo a algunos análisis flagrantemente racistas. En un pasaje del libro llega a afirmar que un tipo de baile que había disfrutado a menudo

viéndolo en Estados Unidos interpretado por "un negro o una negra" resultaba "animaloide" cuando lo bailaba una persona de raza blanca.

Pasaba con facilidad de la geopolítica a las bromas. En plena explicación del tratado de Londres de 1915, que a punto estuvo de ceder varios territorios eslavos a los italianos, West hace una pausa. Acaba de describir cómo el poeta protofascista italiano Gabriele d'Annunzio, un hombre calvo de bigote encerado, había guiado a soldados hasta Fiume (hoy Croacia) para evitar que los italianos lo perdieran. Tras considerar el caos que esto generó y la manera en que espoleó a los nacionalistas italianos, observaba:

> Creeré que la batalla del feminismo ha terminado y que la mujer ha alcanzado una situación de igualdad respecto al hombre cuando oiga que un país se ha dejado poner patas arriba y conducir al borde de la guerra llevado por su pasión hacia una escritora completamente calva.[52]

Y luego está Henry, que en determinados momentos del libro es presentado como el contrapunto sensato a los arranques más puramente sentimentales de West. Hay un episodio ilustrativo en el que marido y mujer se enzarzan en una discusión sobre literatura con un poeta croata, quien insistía en que Joseph Conrad y Jack London eran escritores superiores a otros de tipo más "convencional" como Shaw, Wells, Péguy y Gide:

> Escribían lo que se habla en los cafés, lo que es una buena cosa si la charla es interesante, pero no es serio porque trata de algo tan corriente y prescindible como el sudor. Pero la narración pura era una forma de gran importancia [eso sentía el poeta croata] porque reunía experiencias que luego podían ser asimiladas por otros con talento poético y transmutadas en formas más elevadas.[53]

Henry rechaza esto con un argumento endeble ("Conrad no tiene ningún sentido de la tragedia"), pero son las persistentes opiniones del poeta las que West cita extensamente y también, podría sospecharse, termina por adoptar.

Las críticas de *Cordero negro, halcón gris*, publicado por entregas en *The Atlantic Monthly*, fueron, por decirlo suavemente, bastante halagadoras. En *The New York Times* lo alabaron de manera algo curiosa como "libro de viajes de una objetividad deslumbrante", incluso si el reseñista atribuía su

talento específicamente al hecho de que estaba escrito por "una de las más dotadas e inquisitivas novelistas y críticas inglesas modernas".[54] El crítico del *New York Herald Tribune* decía entusiasmado: "Es el único libro que he leído desde que empezó la guerra que es de tamaño natural, que tiene una estatura comparable a la crisis que atraviesa el mundo".[55]

Este último comentario era importante. Cuando se publicó *Cordero negro, halcón gris*, aún faltaban unos meses para Pearl Harbor y Estados Unidos se sentía a salvo del tumulto de Europa. Para la mayoría de europeos, la guerra no era algo que se pudiera comparar a un libro emocionante, era una realidad absorbente de su vida cotidiana.

West y su marido pasaron la guerra en Inglaterra, sin grandes sobresaltos. Henry había estado trabajando para el Ministerio de Guerra desde que estalló el conflicto, en otoño de 1939. La pareja residía en una casa solariega que habían comprado en el campo, en parte porque pensaron que, llegado lo peor, podrían "vivir hasta cierto punto de lo que cultivemos".[56] Desde Inglaterra, West envió dos despachos a *The New Yorker*, que editaba Harold Ross. En ellos se refería a sí misma repetidas veces como ama de casa. Sus penurias durante la guerra no eran como las de Gibbon, reconocía, pero nunca habría empapelado la casa nueva si el precio de la pintura no hubiera subido tanto durante la guerra. Las pantallas de las lámparas no son las adecuadas porque "dejan pasar rayos de luz que podrían costarnos la vida, ya que mi casa está en lo alto de una colina y puede fácilmente atraer la atención de un Dronier que sobrevuele la zona". Era especialmente sensible a los efectos de la guerra en los gatos, y empezaba un artículo con algunos comentarios sobre su gato atigrado:

> La crisis ha puesto de manifiesto que los gatos son dignos de compasión, unos intelectuales incapaces de entender ni la palabra hablada ni la escrita. Sufren durante los bombardeos aéreos y las consiguientes migraciones tanto como sufrirían personas inteligentes y sensibles que no supieran historia, no hubieran sido advertidas de la naturaleza de la guerra y no pudieran estar seguras de que aquellos en cuyas casas vivían, de cuya generosidad dependen por completo, no eran los culpables de sus padecimientos. Si Pounce se hubiera encontrado solo en la casa y libre, es probable que hubiera huido al bosque y no hubiera regresado a la peligrosa compañía de los seres humanos.[57]

Cordero negro, halcón gris había consagrado a West como reportera de primera categoría. No volvería a usar ese talento hasta después del día de la Victoria en Europa, pero para entonces se había convertido en la principal corresponsal de *The New Yorker* para juicios de guerra. Los juicios eran un tema apropiado para West, puesto que abarcan tanto el caso que se juzga como los principios generales de la ley, una transición de lo específico a lo genérico no muy distinta de los razonamientos que solía emplear West en sus ensayos.

El primero que cubrió fue el de William Joyce, un hombre que se había hecho célebre en Inglaterra con el nombre de lord Haw-Haw. Joyce tenía un pasado algo dudoso. Había nacido en Estados Unidos, pero vivido en Irlanda y después en Inglaterra como nacionalista angloirlandés acérrimo. Se había unido al movimiento fascista de sir Oswald Mosley en la década de 1930 y el otoño de 1939 lo encontró en Alemania. Se convirtió en locutor de propaganda nazi y sus retransmisiones en las ondas británicas tenían por objeto minar la moral de este país. Su apodo (era gangoso) le venía de la prensa británica; era un personaje odiado. Capturado después de la guerra, a Joyce se le juzgó en Inglaterra por traición. West estaba entre los que creían firmemente que merecía la pena capital a la que le terminaron condenando. Se apresuró a vincular lo que consideraba mezquindad moral de Joyce a su escasa estatura física. "Era una criatura diminuta y su fealdad no era grande, pero sí exhaustiva".[58] Para cuando presenció su muerte en la horca, West ya no estaba interesada en Joyce, sino en las que consideraba sus víctimas. "Un anciano me contó que estaba allí porque había encendido la radio al volver de identificar los cadáveres de sus hijos en el depósito después de una explosión de V-1 y había oído la voz de Haw-Haw".[59]

Los juicios de Núremberg, que West también cubrió para *The New Yorker*, le plantearon dilemas más complejos. No es que le gustaran más los nazis, pero en última instancia usó su pluma para dibujar un retrato de ellos no demasiado amenazador. Al ver a Rudolf Hess, lugarteniente de Hitler, observó que "su locura es tan evidente que casi parecía una vergüenza que lo juzgaran".[60] Escribió que Hermann Göring, sucesor designado de Hitler, era "muy blando". No estaba empleando el argumento, que más tarde haría famoso Hannah Arendt, de que algunos de estos oficiales no eran malvados en el sentido tradicional de la palabra. West estaba convencida de que eran culpables de los crímenes cometidos, no la persuadía el argumento

de que estos oficiales se habían limitado a cumplir órdenes, y así lo expresó:

> Es obvio que si a un almirante le ordenara el comandante de la Marina Real que sirviera niños asados en el comedor de los oficiales debería desobedecer; y se ha demostrado que estos generales y almirantes han sido poco remisos a la hora de ejecutar órdenes de Hitler tendentes al asado de criaturas.

El asunto de la culpa colectiva alemana de las atrocidades de los nazis, que se convertiría en una de las grandes cuestiones morales y políticas de la segunda mitad del siglo XX, no interesaba demasiado a West en estos escritos tempranos de posguerra. Tenía poco que decir del Holocausto, más allá de que merecía un castigo. Incluso entonces, creía que se debía castigar a los nazis por su conducta durante la guerra en general, y metía "lo que hicieron a los judíos" en el mismo saco de los crímenes nazis en su totalidad.

Esto fue una grave omisión moral. En parte se debió a que, a medida que los juicios se prolongaban en el tiempo, el interés de West se fue desviando a la Unión Soviética. Identificó rasgos similares de pensamiento en el nazismo y el comunismo y, para cuando escribió el artículo sobre Joyce, ya hacía sonar las alarmas:

> Existe una similitud entre las reivindicaciones de los fascistas nazis y las de los fascistas comunistas, y también entre los métodos con que las postulan. Las reivindicaciones dependen de un supuesto endeble, según el cual el hombre que posee un talento especial poseerá también una sabiduría universal que le permitirá imponer un orden en el Estado superior al ideado por el sistema consultivo conocido como democracia y que le permitirá, de facto, saber lo que conviene a otras personas mejor incluso que estas.[61]

Su preocupación con el comunismo ocuparía gran parte de los cuarenta años siguientes de vida y de escritura de West, aunque no se limitó a un único tema. La enviaron a escribir sobre el funeral del rey, las convenciones demócratas, el juicio de Greenville, Whittaker Chambers, Sudáfrica. Le pidieron que recordara a los muertos, como en una reminiscencia de las sufragistas publicada en 1975 en la que las recordaba como "extraordinariamente hermosas".[62] Pero su capacidad de atención había

llegado a su máximo, se había estancado. Su enemistad hacia las causas izquierdistas y su estilo disperso la distanciaron de las nuevas generaciones de escritores de las décadas de 1940 y 1950. Para ellos West era una especie de cascarrabias, una reliquia de otros tiempos.

Hacia el final de su vida West recordaba esta falta de interés como algo doloroso. Escribió a un amigo: “Una mujer escritora tiene determinadas obligaciones: primera, no ser demasiado buena; segunda, morir joven, qué ventaja nos lleva Katherine Mansfield a todas; tercera, suicidarse, como Virginia Woolf. Porque seguir viviendo y escribiendo, eso no se perdona”.[63] Continuó escribiendo con ese mismo estilo pictórico, coloquial, tan suyo hasta el fin de sus días. Sus libros seguirían recibiendo elogios y, en sus últimos años, se convirtió en una invitada habitual en debates intelectuales televisivos. Fue una de las pocas mujeres considerada experta en asuntos serios de Estado. Pero cometió errores. Su obsesión con el anticomunismo fue solo uno de ellos.

1 “Marriage”, *The Freewoman*, 19 de septiembre de 1912.

2 Ibíd.

3 Carta a Letitia Fairfield, 18 de abril de 1910, citada en *Selected Letters of Rebecca West*, ed. de Bonnie Kime Scott, Yale University Press, 2000.

4 *The Fountain Overflows*, New York Review Books, 2003, p. 85.

5 Véase Lorna Gibb, *The Extraordinary Life of Rebecca West*, Counterpoint, 2014, p. 36.

6 “I Regard Marriage with Fear and Horror”, *Hearst's International*, noviembre de 1925; incluido en *Woman as Artist and Thinker*, iUniverse, 2005.

7 Este titular apareció en *Los Angeles Times* el 2 de diciembre de 1906.

8 “A Reed of Steel”, en *The Post-Victorians*, ed. de W. R. Inge, Ivor Nicholson & Watson, 1933.

9 Entrevista en la BBC Radio con Anthony Curtiss, 21 de diciembre de 1972, citado en Gibb, *Rebecca West*, p. 41.

10 V. S. Pritchett, “One of Nature's Balkans”, *The New Yorker*, 21 de diciembre de 1987.

11 Carta al editor de Rebecca West, *The Freewoman*, 14 de marzo de 1912.

12 Rebecca West sobre Wells, 1CDR 0019053, en la Yale's Beinecke Library, citado en Gibb, *Rebecca West*.

13 H. G. Wells, *H. G. Wells in Love: Postscript to an Experiment in Autobiography*, Faber & Faber, 1984, pp. 94-95.

14 Carta de Rebecca West a H. G. Wells, de alrededor de marzo de 1913, en *Selected Letters of Rebecca West*.

15 “At Valladolid”, *The New Freewoman*, agosto de 1913.

16 "The Fool and the Wise Man", *The New Freewoman*, octubre de 1913.
17 Carta de Rebecca West a Sylvia Lynd, alrededor de 1916, en *Selected Letters of Rebecca West*.
18 "The Duty of Harsh Criticism", *The New Republic*, 7 de noviembre de 1914.
19 Este anuncio se publicó en *The New York Times* el 7 de noviembre de 1914.
20 "The Duty of Harsh Criticism", *The New Republic*, 7 de noviembre de 1914.
21 "Reading Henry James in Wartime", *The New Republic*, 27 de febrero de 1915.
22 *Henry James*, Nisbet and Co, 1916.
23 *The Observer*, 23 de julio de 1916.
24 Fanny Butcher, "Rebecca West's Insulting Sketch of Henry James", *Chicago Tribune*, 2 de diciembre de 1916.
25 Lawrence Gilman, "The Book of the Month", *North American Review*, mayo de 1918.
26 Citado en *Living Age*, 18 de agosto de 1922.
27 "Fantasy, Reality, History", *The Spectator*, 21 de septiembre de 1929.
28 "Mr. Shaw's Diverted Genius", *The New Republic*, 5 de diciembre de 1914.
29 "Redemption and Dostoevsky", *The New Republic*, 5 de junio de 1915.
30 "The Dickens Circle", *Living Age*, 18 de enero de 1919.
31 "Notes on Novels", *The New Statesman*, 10 de abril de 1920.
32 "Women of England", *The Atlantic*, 1 de enero de 1916.
33 *The Westminster Gazette*, 23 de junio de 1923.
34 Carta de Rebecca West a Winifred Macleod, 24 de agosto de 1923, citada en Gibb, *Rebecca West*, p. 85.
35 Carta de Rebecca West a Winnie Macleod, 2 de noviembre de 1923, Lilly Library, citada en Gibb, *Rebecca West*, p. 85.
36 "Rebecca West Explains It All", *The New York Times*, 11 de noviembre de 1923.
37 Ibíd.
38 "Impressions of America", *The New Republic*, 10 de diciembre de 1924.
39 Carta de Rebecca West a Winifred Macleod, 2 de noviembre de 1923, en *Selected Letters of Rebecca West*.
40 Carta de Rebecca West a Gordon Ray, Pierpont Morgan, sin fecha, citada en Gibb, *Rebecca West*, p. 88.
41 "The Art of Fiction No. 65: Rebecca West", entrevista con Marina Warner, *The Paris Review*, primavera de 1981.
42 *The Diary of Virginia Woolf*, volumen IV (1931-1935), Mariner Books, 1983, p. 131.
43 *Black Lamb and Grey Falcon: A Journey Through Yugoslavia*, Penguin Classics, 2007, p. 403 [*Cordero negro, halcón gris*, Barcelona, Ediciones B, 2001].
44 *A Train of Powder*, Viking, 1955, p. 78.
45 "The Art of Fiction No. 65: Rebecca West".
46 De un cuaderno del archivo de Tulsa, citado en Gibb, *Rebecca West*, p. 116.
47 "A Letter from Abroad", *The Bookman*, 10 de abril de 1930.
48 Anaïs Nin, *Incest*, de *"A Journal of Love": The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin*, *1932-1934*, Harvest, 1992, entrada del 27 de abril de 1934, p. 323.
49 Anaïs Nin, *Fire*, de *"A Journal of Love": The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin*, Harvest, 1995, entrada del 12 de agosto de 1935, p. 130.
50 Gibb, *Rebecca West*, p. 183.

51 *Black Lamb and Grey Falcon*, p. 37.
52 Ibíd., p. 124.
53 Ibíd., p. 59.
54 Katherine Woods, "Rebecca West's Brilliant Mosaic of Yugoslavian Travel", *The New York Times*, 26 de octubre de 1941.
55 Joseph Barnes, "Rebecca West in the Great Tradition", *New York Herald Tribune*, 26 de octubre de 1941.
56 "Housewife's Nightmare", *The New Yorker*, 14 de diciembre de 1941.
57 "A Day in Town", *The New Yorker*, 25 de enero de 1941.
58 "The Crown Versus William Joyce", *The New Yorker*, 22 de septiembre de 1945.
59 "William Joyce: Conclusion", *The New Yorker*, 26 de enero de 1946.
60 *A Train of Powder*, p. 83.
61 *The Meaning of Treason*, McMillan & Company, 1952, p. 305.
62 "'Shoulder to Shoulder'", *The New York Times*, 21 de octubre de 1975.
63 Carta de Rebecca West a Emanie Arling, 11 de marzo de 1952, citada en Gibb, *Rebecca West*, p. 198.

III

WEST Y ZORA NEALE HURSTON

En 1947 la revista *The New Yorker* envió a West a cubrir un juicio por linchamiento en Greenville, Carolina del Sur. El encargo fue idea suya. La noche del 16 de febrero de 1947, Willie Earle, de veinticuatro años, había sido secuestrado de la cárcel del condado de Pickens, donde estaba preso después de que lo acusaran de apuñalar a muerte a un taxista blanco. Lo vinculaban al asesinato pruebas circunstanciales. Los compañeros de trabajo del taxista hicieron un motín y sacaron a Earle de la cárcel. Lo pegaron, apuñalaron y dispararon hasta matarlo.

Aunque los linchamientos en Estados Unidos nunca llegaron a desaparecer del todo, para la década de 1940 eran relativamente raros. El caso de Earle llegó a los titulares de prensa de todo el noreste del país. Los periódicos daban detalles escabrosos de la condición en que se encontraba el cadáver para conmocionar a sus lectores. Uno dijo que tenía la cabeza "hecha pedacitos".[1] Otro afirmaba que la turbamulta le había arrancado el corazón.[2] Es posible que los estadounidenses del noreste encontraran algún consuelo en estos salvajes detalles. Como vivían lejos, podían usar su conmoción como una forma de autocomplacencia. Las costumbres salvajes, se decía, estaban confinadas al sur, con sus costumbres retrasadas.

Solo que resultó que también en el sur la muerte de Willie Earle despertó sentimientos encontrados. Carolina del Sur tenía entonces un gobernador relativamente nuevo, Strom Thurmond, que llevaba solo un mes en el cargo. El linchamiento de Earle desencadenó una crisis en su mandato. Se dijo que el comité de derechos civiles del presidente Truman seguiría de cerca el juicio, aunque luego resultó que el FBI declinó investigar el caso. Al final, treinta y un hombres fueron llevados a juicio.

West, como la mayoría de los intelectuales de su época, quedó consternada por el linchamiento. Lo vio como el producto de un racismo de honda raigambre. "Sería por supuesto una auténtica tontería suponer que las acciones de esos hombres sean quienes sean no estuvieron influidas por el color de piel de Willie Earle", escribió.[3] Pero West se esforzó por transmitir

lo que sin duda sentía eran los matices de la situación. Escribió que no veía una cultura de impunidad blanca frente al sufrimiento negro. Los acusados, en su opinión, tenían verdadero miedo a que los condenaran. Diagnosticó que Earle "había desarrollado una gran hostilidad hacia los hombres blancos".[4] Escribió que evidentemente, los hombres blancos que habían llevado a cabo el linchamiento no habían disfrutado con ello. Decía que los había movido la afrenta a su amistad con el taxista muerto antes que la sed de sangre. Citaba extensamente a una persona negra, la cual pedía "una prórroga de la aplicación de las leyes Jim Crow":

> 'No hay nada que desee más –dijo– que una ley que prohíba a los negros viajar en taxis conducidos por hombres blancos. Les encanta hacerlo. A todos nos encanta. ¿Adivina por qué? Porque es la única ocasión que tenemos de pagar a un blanco para que trabaje para nosotros'. [5]

Donde West veía racismo, se trataba en su mayor parte de racismo impersonal, institucional. En el juzgado, los asientos estaban segregados. A los periodistas negros que habían ido a cubrir el juicio se les criticó por sentarse entre blancos en la zona reservada a la prensa, hasta tal punto que terminaron por trasladarse a los asientos para negros. West conjeturaba que los autores del linchamiento debían de haber tenido menos miedo a que los juzgaran por la muerte de un hombre negro que de uno blanco.

Su indignación iba dirigida a objetivos más específicos. Cuando el abogado de la defensa dijo que deseaba que hubiera más hombres como Willie Earle muertos, añadió: "Existen leyes que prohíben disparar a un perro, pero si un perro rabioso anduviera suelto en la calle donde vivo, le dispararía y dejaría que me acusaran".[6] West no se pudo contener. "Es lo más repugnante ocurrido jamás en un tribunal". Su indignación ante el procedimiento legal era una indignación en nombre de la humanidad. En el artículo no aparecen las palabras "racismo" ni "prejuicio".

West sí reconocía que la absolución de los acusados era injusta, que la alegría de estos cuando oyeron el veredicto era mera "alegría por haberse librado del peligro".[7] Le preocupaba que el veredicto trajera consigo anarquía, aunque lo que parecía ponerle más nerviosa era la conducta de los negros. Pensaba que "no sabían lo que hacían". También creía que el

juicio de Greenville auguraba el fin de los linchamientos en el sur, una predicción que hoy sabemos no pudo ser más errónea.

Quizá el problema era la inexperiencia de West en el tema. En Greenville se había adentrado en aguas mejor estudiadas y explicadas por otros, en su mayoría periodistas negros. Los escritos de Ida B. Wells, la periodista negra que dedicó su vida a denunciar los linchamientos, databan de medio siglo antes, pero su nombre seguía siendo muy conocido. Y había otros escritores negros de la época que incluso escribían con frecuencia en periódicos blancos y tenían una mejor comprensión de las circunstancias del sur. Entre ellos estaba Zora Neale Hurston.

Hurston había crecido en Eatonville, Florida, un enclave negro en un estado racista. Rebelde y poco femenina, dejó pronto los estudios y, en la veintena, pasó dieciocho meses como criada de un cómico de la compañía de Gilbert y Sullivan.[8] Obtuvo su diploma de secundaria a los veintiséis años, después de lo cual estudió en la Howard University. Para 1925 terminó, como muchos negros intelectuales aspirantes a escritores, en Harlem, donde pronto empezó a colaborar con asiduidad en revistas como *Opportunity* y *The Messenger*.

El artículo que le dio fama, "How It Feels to Be Coloured Me" [Cómo se siente una persona de color] se publicó cuando tenía veintinueve años. Hurston no se había dado cuenta de que era "de color", escribía, hasta que dejó Eatonville siendo niña. Y no le pareció algo trágico. Tampoco podía compartir el dolor que sentían otras personas negras por su raza, decía, porque "estoy demasiado ocupada afilando mi cuchillo de abrir ostras".[9] Pero después de veinte años de vivir en el mundo de los blancos, "cuando más negra me siento es en un contexto marcadamente blanco". La situación intelectual en los Estados Unidos de entonces, y durante muchos años después, era marcadamente blanca. Los periódicos y las revistas estaban segregados, incluso en el norte liberado. Los grandes periódicos blancos cubrían la obra de Hurston –todos sus libros fueron reseñados en *The New York Times*–, pero está claro que se la consideraba, por encima de todo, una escritora negra. Y a los escritores negros no se les invitaba a colaborar en *The New Republic* o *The New Yorker*. Ganarse la vida solo como periodista le habría resultado imposible.

Así que Hurston estudió antropología y, con el tiempo, se doctoró en el Barnard College de Columbia. Allí se convirtió en protegida del

antropólogo pionero Franz Boas, quien la puso a medir cráneos. De este modo el trabajo de Hurst podía considerarse etnográfico y recibir apoyo de fundaciones. Publicaría varios estudios sobre folklore, en su mayoría esfuerzos por preservar el habla negra vernácula de enclaves como Eatonville. Esas voces también aflorarían en su famosa novela *Sus ojos miraban a Dios*. Asimismo exploró las tradiciones vudú en Jamaica y Haití y recogió sus conclusiones en *Dile a mi caballo*.

Esta floreciente carrera profesional, sin embargo, se interrumpió bruscamente en 1958 cuando el hijo de su casera la acusó de acosarlo sexualmente. Después de varios meses de pleitos, el joven se retractó de sus acusaciones, pero el asunto llegó a los periódicos y dificultó que Hurston siguiera escribiendo. No ayudó que su interés por las vidas de las personas negras no coincidiera con las prioridades de editores de revistas y editoriales. "El hecho de que no exista demanda de historias incisivas y reales sobre negros que no sean criados revela algo de vital importancia sobre esta nación", escribió Hurston en su ensayo de 1950 "What White Publishers Won't Print" [Lo que los editores blancos no quieren publicar] para *Negro Digest*.[10]

Antes de caer en el completo olvido, sin embargo, le quedaba una historia por contar. En 1953 *The Pittsburgh Courier*, un periódico negro, envió a Hurston a cubrir el juicio de Ruby McCollum en Live Oak, Florida. Según su biógrafo, Hurston aceptó el encargo, sobre todo, porque necesitaba el dinero. Pero es evidente que las circunstancias del crimen también le interesaban.

A McCollum, que era negra, la iban a juzgar por el asesinato de un blanco, el doctor C. LeRoy Adams. No había duda alguna de que lo había matado. McCollum había disparado a Adams en las oficinas de este delante de varios pacientes. Luego se dio la vuelta, se fue a casa y esperó a que la detuvieran. Lo que se buscaba dirimir en el juicio no era si había cometido o no el asesinato, sino por qué. Luego resultó que había una relación entre los servicios del médico y el negocio de apuestas de lotería del marido de McCollum.

También resultó que Adams era el padre de uno de los cuatro hijos de McCollum. Durante el juicio esta declaró que la había violado en repetidas ocasiones, pero el juez no le permitió detallar las circunstancias. En el primer juicio, a McCollum la condenaron por asesinato; en el segundo se le

permitió alegar locura y pasó varios años de su vida en una institución mental.

Hurston solo pudo asistir al primer juicio. Sus editores del *Courier* añadieron dramatismo a sus artículos con titulares sensacionalistas, pero ella escribió con matices y de manera respetuosa. Informó de los puntos de vista de los espectadores, que afirmaban haber visto el espíritu de McCollum deambular por la ciudad con cabeza de águila y "una espada de fuego en la mano".[11] En cuanto a la versión de los hechos de McCollum, Hurston reprodujo la transcripción del tribunal, en ocasiones añadiendo anotaciones de su cosecha. Cuando el fiscal afirmó que el verdadero motivo de McCollum para matar a Adams era que no quería pagar las facturas médicas, Hurston lo reprodujo tal cual.

La mera publicación de una transcripción no puede ser una lectura demasiado apasionante. Pero Hurston parecía estar esperando el momento preciso. Cuando terminó el juicio, publicó una especie de relato corto sobre la vida interior de McCollum. Publicada por el *Courier* en diez entregas, la serie sin duda se tomaba libertades respecto a los hechos reales. Hurston entreteje un relato sobre una mujer valiente, rebelde, que en realidad "gobernaba las vidas de dos hombres fuertes, uno blanco, otro de color". En el relato de Hurston, McCollum es una mujer no muy distinta de ella: masculina, deseosa de ser amada, que se siente sola casada con un hombre que la engaña. Algo en aquel caso parecía fundir realidad y ficción para Hurston; los estudiosos han señalado que en la historia por entregas incluso repitió frases que había usado en *Sus ojos miraban a Dios*.[12]

No se trata del mejor trabajo de Hurston, pero tiene una vitalidad que sugiere que, en otra vida, en otras circunstancias, habría podido hacer un reportaje del juicio que reuniera todas la características de lo que más tarde se llamó Nuevo Periodismo, una combinación de hechos, emoción y experiencia personal. También podría haber usado esas herramientas en casos como el juicio de Greenville, que tan imperfectamente cubrió West. En lugar de ello, el *Courier* estafó a Hurston los ochocientos dólares que le había prometido por los artículos. Murió en relativa oscuridad ocho años después, en 1961. En la década de 1980 hubo un movimiento impulsado por la escritora feminista negra Alice Walker por recuperar sus escritos para el gran público, pero Hurston se recuerda sobre todo como novelista.

1 “So. Carolina Man Lynched in Cruel Mob Orgy”, *Los Angeles Sentinel*, 20 de febrero de 1947.
2 “Lynch Mob Rips Victim’s Heart”, *The New York Amsterdam News*, 27 de febrero de 1947.
3 “Opera in Greenville”, *A Train of Powder*, p. 88.
4 Ibíd, p. 82.
5 Ibíd., p.109.
6 Ibíd., p. 99.
7 Ibíd., p. 112.
8 Los detalles de la historia de Hurston están sacados de Valerie Boyd, *Wrapped in Rainbows: The Life of Zora Neale Hurston*, Simon & Schuster, 2004.
9 *The Pittsburgh Courier*, 12 de mayo de 1938.
10 “What White Publishers Won’t Print”, *Negro Digest*, abril de 1950.
11 “Ruby McCollum Fights for Life”, *The Pittsburgh Courier*, 22 de noviembre de 1952.
12 Véase Virginia Lynn Moylan, *Zora Neale Hurston’s Final Decade*, University Press of Florida, 2012.

IV
HANNAH ARENDT

Hannah Arendt no fue un personaje público hasta pasados los cuarenta años. Se dio a conocer con un tratado político de casi quinientas páginas sobre la política totalitaria, escrito en esa prosa densa en la que a menudo deben transmitirse las grandes ideas. Por tanto, puede ser fácil olvidar que empezó su andadura intelectual como una joven soñadora que escribía poesía a granel y se describía floridamente a sí misma como "la angustia ante la realidad, esa angustia vacía, carente de sentido y de objeto, ante cuya mirada todo se convierte en nada y que significa locura, falta de alegría, sensación de acoso y aniquilación".[1]

Pero esto es, de hecho, lo que escribió Hannah Arendt a su profesor, el filósofo Martin Heidegger, de vuelta a casa desde la universidad en la primavera de 1925. Eran amantes, vivían un romance de gran intensidad y, como resultó después, de consecuencias históricas para ambos. Cuando Arendt escribió este documento autobiográfico, expresado en una "tercera persona defensiva",[2] el romance tenía apenas un año de duración. Lo llamaba "Die Schatten" o "Las sombras", un nombre con una connotación depresiva evidente. A sus veintipocos años, a Hannah Arendt le preocupaba mucho no llegar a ser nada:

> Más probable es, sin embargo, que siga viviendo penosamente entre experimentos inconsistentes y una curiosidad sin fondo ni derecho hasta que por último la sorprenda el final larga y fervientemente esperado y ponga un objetivo arbitrario al engranaje inútil.[3]

El sinsentido de la existencia y lo abrupto de los finales eran temas que afloraban a menudo en la vida de Arendt, como lo habían hecho en las de West y Parker. Arendt había nacido en una familia de intelectuales burgueses en la ciudad prusiana de Königsberg. Su madre era una ama de casa voluntariosa con talento para el piano y su padre un ingeniero eléctrico que también se consideraba estudioso aficionado de griegos y romanos y se pasaba el día con la nariz enterrada en un libro.

Arendt no tuvo tiempo de conocer mucho a su padre. Paul Arendt había enfermado de sífilis siendo joven, antes de casarse. Para cuando su hija cumplió tres años, su salud se deterioraba a gran velocidad. Los detalles de su ocaso son terribles. Se desplomaba durante un paseo familiar por el parque, víctima de la ataxia asociada a la sífilis avanzada. Cuando Arendt tenía cinco años hubo que internarlo. Moriría unos dos años después, en 1913, tan enfermo ya que no reconocía a su hija cuando lo visitaba. Después de su muerte, Arendt rara vez hablaba de él. La biógrafa Elisabeth Young-Bruehl escribió que Arendt contaba a sus amistades que sus recuerdos de la enfermedad de su padre se limitaban al sonido de su madre tocando el piano, que calmaba el padecimiento del enfermo por las noches.

La madre de Arendt no tuvo más remedio que seguir adelante. Volvió a casarse, cuando Arendt era adolescente, con un hombre de negocios bien situado. Desde el punto de vista material, la vida era todo lo buena que se podía esperar para una viuda judía y su hija en la Alemania posterior a la Primera Guerra Mundial. El país estaba en plena República de Weimar, una época de grave inflación, experimentación artística y durante la cual se produjo el ascenso de Hitler al poder. Pero la vida doméstica no era dura. Arendt siempre insistió en que su madre la había protegido del antisemitismo. Si se hacían comentarios antisemitas en clase, la joven se lo contaba a su madre al llegar a casa. Martha Arendt escribía entonces a los profesores una carta de reprimenda y el problema cesaba. Sin duda esto explica por qué Arendt nunca creyó que el antisemitismo fuera, tal y como lo expresó en *Los orígenes del totalitarismo*, "eterno".

A pesar de lo que contara a Heidegger en "Las sombras", ante los demás la joven Arendt ya era una mujer incansablemente segura de sí misma. Corregía a los profesores en la escuela porque aprendía tanto estudiando en casa como bajo su tutela y disfrutaba haciéndoselo saber. En una ocasión, después de sentirse insultada por el comentario de un profesor –el contenido del cual no ha llegado hasta nosotros–, organizó un boicot contra él por el que acabó expulsada. Terminó teniendo que preparar casi sin ayuda los exámenes de acceso a la universidad.

Hacia el final de su adolescencia, Arendt se interesó por la filosofía y, en concreto, por los escritos del contemplativo existencialista danés Søren Kierkegaard. Kierkegaard fue uno de los primeros en formular nuestro concepto de angustia, la sensación de que hay algo profundamente inestable

en nosotros y en el mundo. Arendt, en cualquier caso, se sintió identificada. En aquella época escribió numerosos poemas, poemas malos, la demostración de un corazón profundamente romántico en alguien a quien más tarde acusarían de ser demasiado fría y demasiado lógica aquellos que no la leían con atención:

> La muerte está en la vida. Lo sé, lo sé.
> Por eso dejadme que os estreche la mano, días etéreos.
> No me perderéis. Como señal os dejo aquí
> esta hoja y la llama.[4]

Cuando un antiguo novio le habló de las excelentes clases que impartía el profesor Heidegger en la Philipps-Universität de Marburgo, Arendt se matriculó en el centro y se inscribió en sus clases. Era el año 1924. Arendt tenía dieciocho años, Heidegger, treinta y cinco; estaba casado y tenía dos hijos.

Es difícil hacer justicia a las complejas ideas filosóficas de Heidegger en pocas líneas, pero su enfoque de la filosofía estaba marcado por el rechazo a la devoción de pensadores anteriores a la lógica fría y dura. Era un hombre que pensaba, tal y como escribió Daniel Maier-Katkin en una ocasión, que "la experiencia humana y el entendimiento están más cerca del ámbito del sentimiento y el estado de ánimo inherentes a la poesía (una idea muy atractiva para Arendt)".[5] Heidegger aplicaba esa actitud también a su enfoque pedagógico. Según todos los testigos, sus clases eran actuaciones, soliloquios destinados a algo más que la mera transmisión de información. Más tarde, Arendt escribiría sobre el campus:

> El rumor sobre Heidegger explicado en pocas palabras: el pensamiento ha recobrado vida; los tesoros culturales del pasado, que se creían muertos, recuperan la palabra y al hacerlo resulta que proponen cosas por completo distintas de las gastadas trivialidades de siempre que se esperaba de ellos. Existe un profesor; es posible que uno pueda aprender a pensar.[6]

Después de que Arendt pasara varios meses aprendiendo a pensar, Heidegger la abordó a la salida de clase un día de febrero de 1925. Le preguntó qué había leído últimamente. Ella se lo contó. Al parecer sus

respuestas fueron tan encantadoras que inspiraron una nota amorosa instantánea: "Nunca podré poseerla, pero usted permanecerá a partir de ahora en mi vida, que crecerá con usted".[7] Así empezó.

Arendt y Heidegger a menudo formulaban su romance en términos abstractos, como es de esperar de personas cuyas vidas giraron siempre en torno a las ideas. Su forma de escribir sobre su amor mutuo les proporcionaba no solo melodrama, también la apariencia de un pensamiento elevado. A diferencia de las cartas de amor entre West y Wells, aquí no hay lenguaje infantil, ni apelativos cariñosos. En lugar de ello, Heidegger, cuya parte de la correspondencia es la única que ha sobrevivido, escribiría cosas del tipo:

> Lo demoníaco ha entrado en mí. El quieto orar de tus manos queridas y tu frente luminosa lo guardaron en femenina transfiguración. Nunca me había ocurrido algo así.[8]

Femenina transfiguración aparte, el demonio era voluble. Solo tres meses después de que empezara el romance, Heidegger se echó atrás. De pronto el tono que emplea en sus cartas es distante. Aduce como excusa las exigencias de su trabajo. También hace floridas declaraciones sobre compromisos futuros, una vez pueda volver a centrar su atención en el mundo. En suma, se comportó como cualquier hombre que se da cuenta de que ha cometido una equivocación con una mujer mucho más joven que él, pero que a pesar de sentirse culpable no quiere cerrar la puerta a la posibilidad de mantener nuevos encuentros sexuales en el futuro.

Para ser justos con Heidegger, no mentía del todo. Encerrado en un pequeño cobertizo que le había hecho construir su mujer en una propiedad que tenían en el campo, estaba trabajando en lo que se convertiría en su famosa obra maestra *Ser y tiempo*. Pero cuando rompió con Arendt aún le faltaban dos años para completar el proyecto y planeaba seguir dando clases ese otoño. Sea como fuera, Arendt pasó aquel verano sola.

Cuando tanto el profesor como la alumna regresaron a Marburgo, en el otoño de 1925, Heidegger continuó evitando a Arendt. Para la primavera de 1926 ya había empezado a dejarla plantada. Humillada, Arendt inició en largo proceso, que duraría toda su vida, de renunciar a Heidegger. Dejó Marburgo. Empezó a estudiar con otro filósofo, Karl Jaspers. Seguía

comunicándose con Heidegger, pero solo conseguía contactar con él por carta y le enviaba apenadas misivas. Hubo encuentros breves en estaciones de tren de ciudades pequeñas, pero nada más allá que el tiempo establecido para la visita.

Aunque breve y lleno de insatisfacción, aquel romance fue definitorio para ambos. La influencia de Heidegger en Arendt fue obviamente formativa, y en ese sentido fue enorme. Pero Arendt obtuvo de él, más que instrucciones, inspiración para seguir adelante, y se forjó su propio camino en cuanto a tema y alcance de su obra. Heidegger siguió cultivando la filosofía, Arendt se cambió a la teoría política. Él se quedó en Alemania; ella se marchó. Para cuando se reencontraron, después de la Segunda Guerra Mundial, Arendt estaba a punto de convertirse en una pensadora famosa por derecho propio, y las ideas que le habían granjeado su reputación, en particular las relativas a la actuación alemana durante la Segunda Guerra Mundial, las había desarrollado sin aportación ni supervisión alguna de Heidegger.

En cualquier caso, las experiencias de cada uno en Alemania no podrían haber sido más diferentes. No mucho después de terminado su romance con Arendt, Heidegger se unió al partido nazi. Ha habido numerosos debates sobre la sinceridad de esta afiliación de Heidegger, pero es innegable que profesaba cierta simpatía al movimiento. El romanticismo de la visión nazi del mundo, un mundo en que las razas se enzarzaban en un combate en el que el *Volk* encarnaba el bien coincidía, de forma catastrófica, con sus ideas.

Heidegger no se limitó a aceptar a los nazis de manera discreta, sino que trabajó activamente con ellos. Al poco de unirse al partido, Heidegger encabezó un esfuerzo por sacar a los judíos de las universidades y llegó incluso a firmar la carta de expulsión de su propio mentor, Edmund Husserl, de las filas del profesorado (por este hecho Arendt llamó a Heidegger "asesino en potencia").[9] Esto lo convirtió en una figura destacada de lo que los nazis llamaban *Gleichschaltung*, traducido en ocasiones como "colaboracionismo"; el proceso mediante el cual la mayoría de los alemanes, ya fueran miembros de organizaciones ciudadanas o intelectuales, llegaba a alinearse con los objetivos nazis.

Más tarde, hablando en abstracto de la *Gleichschaltung*, Arendt se limitaría a decir: "El problema, el problema personal, no era lo que podían estar haciendo nuestros enemigos, sino lo que estaban haciendo nuestros amigos".[10] La profundidad de su relación con Heidegger no se hizo pública

hasta después de su muerte, pero sin duda debía de estar pensando en él cuando pronunció aquellas palabras. Bajo la tutela de Karl Jaspers, en la Ruprecht-Karls-Universität de Heidelberg, Arendt escribió una tesis doctoral titulada *El concepto del amor en san Agustín*. Pudo ser otra muestra de su exasperación con de Heidegger el hecho de que lo que le interesara aquí no fuera el amor romántico, sino al prójimo. Terminó esta densa y compleja obra a principios de 1929. Faltaban pocos meses para la quiebra bursátil de Wall Street que desencadenaría la Gran Depresión y desestabilizaría los préstamos que permitían a Alemania cumplir con el Tratado de Versalles. Hitler usaría el desastre económico para apuntalar su popularidad, pero en aquel momento, cuando Arendt terminó su tesis doctoral, todavía no era demasiado poderoso.

Arendt vivía por entonces en Berlín. La ciudad estaba llena de recién graduados universitarios tratando de decidir qué hacer con sus vidas en un país que seguía furioso por lo que muchos consideraban el insulto del Tratado de Versalles. Como todo el mundo en Weimar, Arendt asistía a las rutilantes fiestas que enmascaraban la melancolía del momento. En el Museo Etnológico de Berlín se celebró una reunión especialmente fatídica. Era una fiesta de recaudación de fondos para la izquierda en forma de baile de disfraces, Arendt iba vestida de "muchacha de harén árabe".[11] Sería interesante saber en qué consistía un disfraz así en 1929, pero lo que sí sabemos es que funcionó. Arendt se encontró con un compañero de clase al que llevaba tiempo sin ver, Gunther Stern. Recuperaron el contacto.

Él la sedujo, Stern escribió más tarde en una autobiografía, diciéndole que "amar es el acto por el que convertimos algo a posteriori –a saber: ese otro al que conocemos accidentalmente– en un a priori de nuestra propia vida".[12] A otra mujer es posible que esto le hubiera sonado pretencioso. Para Arendt era la demostración de que la conexión entre ambos podía ser intelectual además de emocional. En septiembre de ese año se casó con Stern. Sin embargo, cuando escribió a Heidegger para anunciarle el matrimonio, lo hizo en clave de derrota. Estaba conformándose a cambio de la comodidad, por imperfecta que fuera, de un hogar.

> No olvides hasta qué punto y con qué profundidad sé que nuestro amor es la bendición de mi vida. Nada puede alterar este saber, ni siquiera el día de hoy.[13]

Heidegger todavía no había hecho públicas sus simpatías nazis cuando Arendt escribió esta carta.

La comodidad del matrimonio demostró ser útil. Dio a Arendt espacio para trabajar con mayor intensidad en un proyecto nuevo. Se trataba de un libro que no tenía como tema su vida interior precisamente, y sin embargo es lo más cerca de escribir su biografía que estuvo jamás. Un amigo había encontrado las cartas y diarios de una *salonnière* judía del siglo XVIII en una librería de viejo y se los había pasado a Arendt. La vida de Rahel Varnhagen pronto se convirtió en una obsesión para Arendt. Esta empezó a trabajar en una biografía, un libro que se convertiría, en última instancia, en una combinación de manifiesto filosófico personal y homenaje a una mujer que consideraba un modelo a seguir. En este sentido, Arendt se diferenciaba de las mujeres pensadoras de su tiempo, a la mayoría de las cuales les daba miedo reconocer de forma explícita cualquier deuda intelectual con otra mujer.

Varnhagen nació en Berlín en 1771, hija de un próspero mercader. Aunque no tuvo una educación formal, desde muy joven le interesaron las ideas de su tiempo. Ya adulta se rodeó de grandes artistas y pensadores, en su mayoría románticos alemanes. Su salón la convirtió en una figura clave de la historia intelectual alemana. Parte de lo que atrajo tan apasionadamente a Arendt de Varnhagen fue que era, igual que ella, judía y profundamente asimilada. Pero Varnhagen se mostraba algo ambivalente respecto a su judaísmo. En este sentido, Arendt consideraba inolvidables las palabras que supuestamente dijo Varnhagen a su marido en el lecho de muerte:

> Lo que en mi vida fue durante tanto tiempo la mayor vergüenza, la pena y la infelicidad más amargas –haber nacido judía–, no quisiera ahora que me faltara por nada del mundo.[14]

A Arendt le impactó tanto esta frase que empezó con ella su libro. El proyecto tuvo desde el principio una cualidad espiritista. Arendt se refiere a Varnhagen como su "mejor amiga". Su enfoque del libro, escribió cuando por fin consiguió publicarlo unos veinticinco años después, en 1958, suponía "un ángulo inusual en la literatura biográfica". De hecho, Arendt describía sus propósitos en términos casi metafísicos:

> Nunca fue mi intención escribir un libro *sobre* Rahel: ni sobre su personalidad, que es posible interpretar y comprender de una manera u otra, con un enfoque psicológico y en categorías que el autor aporta desde fuera […]. Lo único que me interesaba era contar la vida de Rahel como ella misma habría podido contarla.[15]

Declararse capaz de contar la historia de Varnhagen "como podría haberlo hecho ella" es, como lo calificó en una ocasión la estudiosa de Arendt Seyla Benhabib, "asombroso".[16] Uno puede pasarse la vida estudiando los archivos de alguien y sin embargo no llegar a comprender su vida interior. Arendt debía de saber esto e incluso pudo experimentarlo cuando trató de escribir la biografía de Rahel desde la perspectiva de esta. Para empezar, es imposible hablar con la voz de alguien que lleva muerto un siglo o más. Pero la fascinación emocional que sentía Arendt por Varnhagen eclipsaba toda consideración racional. Había encontrado una maestra de la que quería aprender, y escribir el libro formaba parte de ello.

Lo que más interesó a Arendt de Varnhagen era que había encontrado una manera de convertir el hecho de ser diferente en una ventaja. Esto era algo que Arendt relacionaba con la identidad judía de Varnhagen. El marido de Varnhagen había tratado de trascender su condición de judío adquiriendo estatus social. Para Varnhagen esto nunca había funcionado. No podía, pensaba, borrar la marca. De manera que lo que hizo fue aprovecharla. Si ser judía había apartado a Varnhagen de la sociedad alemana, Arendt concluyó que también le había procurado cierta independencia de perspectiva que, con el tiempo, resultó ser valiosa. Ver las cosas de manera distinta no era solo cuestión de perspectiva; en ocasiones también equivalía a verlas con mayor claridad.

Varnhagen, nos cuenta Arendt, era por tanto una especie de "paria". No usaba esta palabra con la connotación negativa que tiene en la actualidad. Este punto queda más claro cuando, en obras posteriores, Arendt sazona el término con un adjetivo: "paria consciente". Una paria consciente sabe que es diferente y sabe que es posible que nunca, al menos a ojos de los demás, logre escapar de su condición. Pero también es consciente de lo que le proporciona su individualidad. Entre otras cosas, una suerte de empatía instintiva, una sensibilidad frente al sufrimiento de otros que procede de haberlo vivido en carne propia:

> La sensibilidad, la compasión, en el sentido más literal de la palabra, es solo la expresión patológicamente exagerada de la comprensión instintiva de la dignidad inherente a todos los que tienen un rostro humano, un instinto que los privilegiados jamás conocen, que da cuenta de la humanidad del paria y lo diferencia netamente del animal perseguido, ese papel que se ve obligado a desempeñar en la sociedad; un instinto que degrada a todos los privilegiados, comparados con el paria, a la categoría de bestias, si bien, quizá, de especies nobles. Por eso los parias, en una sociedad basada en los privilegios, en el orgullo de cuna, la arrogancia del rango, representan siempre lo propiamente humano, lo que distingue al ser humano en su universalidad. La dignidad humana, el respeto ante el rostro humano, eso que el paria descubre de manera instintiva, es el único estadio natural de todo el edificio moral universal de la razón.[17]

Aunque Arendt limitó en gran medida el uso del término "paria" a la condición de judío, dio a entender que sabía que existía una aplicación más amplia del modelo. No parece casual que Arendt escogiera a una mujer como modelo de paria, aunque Arendt habría negado que eso cambiara las cosas. Es probable que hubiera dicho que la condición de judía de Varnhagen era una conexión mucho más fuerte que el hecho de ser mujer. Sin embargo, mucho de lo que Arendt descubrió sobre Varnhagen podía hacerse extensible por analogía y, de alguna manera, ella lo sabía. En una introducción que preparó cuando por fin publicó su vida de Varnhagen en los años cincuenta, escribió:

> El lector moderno no podrá evitar constatar de inmediato que Rahel no era bonita ni atractiva, que todos los hombres con los que tuvo una relación amorosa eran bastante más jóvenes que ella, y que su extraordinaria inteligencia y apasionada espontaneidad no disponían de las dotes que le habrían permitido transformar y objetivar la experiencia; y, por último, que fue una personalidad típicamente 'romántica' y que el problema de la mujer –la distancia entre lo que los hombres esperaban de la mujer 'en general' y lo que ella podía dar o, por su parte, esperaba– se enmarcaba en la situación de su época y era virtualmente insalvable.[18]

Las declaraciones son inusuales dentro de la historia de la relación de Hannah Arendt con el feminismo. A Arendt no le interesaban ni el movimiento ni su retórica. Sus alianzas profesionales eran, en su mayor parte, con hombres. Nunca le preocupó demasiado si sus colegas, en su mayor parte varones, la aceptaban. El patriarcado no le parecía un problema grave. De hecho, cuando años más tarde le preguntaron sobre la emancipación de la mujer, dijo que el "problema de la mujer" nunca lo fue para ella. "Siempre he creído que hay determinadas ocupaciones impropias de mujeres, que no las favorecen", le dijo a un entrevistador.

> No queda bien cuando una mujer da órdenes. No debería meterse en una situación así si quiere seguir siendo femenina. No sé si en esto tengo razón o no […]. Es un problema que no me atañe personalmente. Por decirlo de una manera sencilla, siempre he hecho lo que he querido.[19]

Esta respuesta algo contradictoria deja poco espacio para ungir retroactivamente a Arendt como activista silenciosa de las mujeres, ni siquiera como defensora de la igualdad entre sexos *per se*.

Y sin embargo pensaba que uno debería hacer lo que quiere. En lugar de escribir una biografía de, por ejemplo, Kierkegaard, empezó su carrera pública con una obsesión por otra mujer. Una que no era "ni bonita ni atractiva", pero que sin embargo "poseía extraordinaria inteligencia y apasionada espontaneidad". Y una cuya condición marginal no era un obstáculo a superar, sino algo a explotar, de lo que extraer fuerzas. Es posible, tal y como han conjeturado algunos estudiosos, que la razón de que Arendt no detectara discriminación contra las mujeres es que, durante su vida, ser judía había constituido un blanco mucho más explícito. La hostilidad hacia las mujeres era algo mucho más difuso que la campaña de los nazis contra los judíos.

Arendt seguía trabajando en el libro sobre Varnhagen cuando, en 1933, el Reichstag, la sede del parlamento alemán, se quemó. Fue un incendio provocado, un delito cuyo autor aún es objeto de debate, aunque se arrestó y juzgó a un comunista joven y se culpó a la izquierda alemana del caos resultante. Hitler había jurado el cargo de canciller cerca de un mes antes del incendio. El tumulto le dio una excusa para asumir poderes por un decreto urgente. Gunther Stern, el marido de Arendt, que estaba muy

vinculado a la disidencia nazi, se marchó de inmediato a París. Arendt se quedó.

No es que no viera el peligro del nuevo régimen. De hecho, dijo que el incendio fue una "inmediata conmoción" y que le había hecho comprender que no podía seguir siendo una mera "observadora".[20] Pero para entonces ya debía de ver con claridad que antiguos amigos y aliados estaban cayendo poco a poco bajo el influjo de los nazis. El otoño anterior, después de oír rumores, había escrito a Heidegger preguntándole su opinión sobre la nueva política. En concreto le preocupaba el rumor de que se había vuelto antisemita, una noticia que había conocido por su marido y los amigos de este. La respuesta de Heidegger fue, como poco, petulante. Enumeraba todos los estudiantes judíos a los que había ayudado recientemente y añadía:

> Quien quiera llamarlo 'antisemitismo furibundo', que lo haga. Por lo demás, soy hoy en día tan antisemita en cuestiones universitarias como lo era hace diez años en Marburgo […]. Esto no tiene nada que ver con las relaciones personales con judíos.
>
> Y menos aún puede afectar a la relación contigo.[21]

Pero aquello afectó a la relación. Esta es la última carta que se cruzaron en más de una década.

Algunos meses después del incendio del Reichstag, Arendt accedió a ayudar a recopilar en secreto declaraciones antisemitas de panfletos de la biblioteca que también custodiaba los papeles de Varnhagen. Las declaraciones las iban a usar unos amigos sionistas que se estaban organizando fuera de Alemania. Pero a los pocos días Arendt fue descubierta y denunciada a las autoridades. La detuvieron, junto a su madre, y pasó unas cuantas noches en un calabozo. El oficial que la arrestó se sintió atraído por ella e incluso coqueteó: "¿Qué voy a hacer con usted?".[22] Al final la dejó en libertad. Arendt tuvo mucha suerte. En el interrogatorio se limitó a mentir. No reveló con quién había estado trabajando.

Pero después de aquel incidente comprendió que no podía seguir en Alemania. Arendt y su madre fueron primero a Praga. De allí, Martha Arendt viajó a Königsberg y Arendt a París. Se llevó con ella el manuscrito

sobre Varnhagen. Pero una nube negra la acompañaba. Empezaba a entender las dimensiones de la catástrofe nazi. En Berlín, los intelectuales a los que conocía empezaban a colaborar con el régimen. A Heidegger lo habían nombrado rector de la universidad, llevaba un alfiler con la esvástica e incluso durante un tiempo intentó encontrarse con Hitler. Arendt se enteró de todo.

Así que Arendt pensó: "No volveré a participar en ninguna clase de empresa intelectual".[23] Su plan de apartarse de la intelectualidad, como sabemos, no se materializó. Pero la traición la dejó marcada para siempre. Ya no podía ver la vida tradicional de la mente como una salvación. Incluso los grandes pensadores eran capaces de demostrar poco juicio. Les costaba demasiado poco abandonar el sentido común.

"Sigo pensando que la esencia de un intelectual consiste en fabricar, por encima de todo, ideas", le dijo a un entrevistador un par de años antes de morir. Se refería a que creía que era algo malo. "Hoy diría que quedaron atrapados por sus propias ideas. Eso es lo que pasó". Los intelectuales como Heidegger no estaban haciendo una elección estratégica consciente cuando se unieron al partido nazi. Tampoco lo hicieron para sobrevivir. Justificaban su acción posicionándose con las ideas del partido porque, para ellos, era anatema asociarse a una causa en la que no creyeran fervientemente. Y al hacer esto se convirtieron también en nazis.

Cuando llegó a París en 1933, Arendt rompió no solo con su país natal, sino con su carrera profesional en filosofía. Durante los años que pasó en Francia apenas publicó una palabra y solo terminó el manuscrito sobre Varnhagen porque sus amigos la urgieron a hacerlo. Aceptó un puesto como administradora de varias iniciativas de caridad destinadas a ayudar a los cada vez más numerosos judíos que llegaban a París. Los procedimientos relativamente burocráticos le resultaban en cierto modo reconfortantes, factibles y sin potencial para esa desilusión que "la vida intelectual" sí le había causado antes.

Arendt se reunió brevemente con Gunther Stern en París, pero este se había embarcado en la escritura de una novela muy complicada (que nunca conseguiría publicar) y pronto el matrimonio naufragó. Para 1936 Arendt había conocido a otro hombre: Heinrich Blücher, un comunista alemán muy sociable cuya implicación en este movimiento político era lo bastante profunda para obligarlo a vivir en París con un nombre falso.

Es tentador fantasear con la evidentemente abrumadora masculinidad de Blücher y más de un biógrafo de Arendt ha sucumbido. Blücher era un hombre más corpulento que Stern o Heidegger. También tenía un vozarrón y era de risa fácil, además de un hombre de mundo debido a su temprana participación en la política. Pero también era capaz de mantener discusiones intelectuales con Arendt, algo que esta exigía en una pareja. Blücher exponía opiniones firmes sobre filosofía e historia tanto en cartas como en las conversaciones de la cena. En una carta memorable que escribió a Arendt, empieza consolándola por la muerte de su madre y a continuación se embarca en una diatriba contra la relación de los filósofos con la verdad abstracta:

> Marx solo quería extender el cielo de ser por toda la tierra, lo mismo que todos esos ideólogos menores. Y por eso estamos todos a punto de morir asfixiados entre nubes de sangre y humo […]. Kierkegaard usó los ladrillos caídos para construir una estrecha cueva en la que encerró a su ser moral junto con un Dios de naturaleza monstruosa. Ante eso no cabe decir otra cosa que: buena suerte y muchas gracias.[24]

Tal y como sugiere su estilo audaz, Blücher no era un académico como Heidegger o Stern. Había leído mucho, pero era completamente autodidacta. Aunque tenía ambiciones literarias, jamás escribió un libro. Se quejó toda su vida de sufrir bloqueo del escritor, aunque sin duda eso no afectó a su producción epistolar. Practicaba un rechazo del elitismo de la actividad intelectual académica, algo que parecía atraer a Arendt. En una carta que le escribiría a Karl Jaspers diez años después de conocer a Blücher, atribuía a su marido (se casaron en 1940, en parte para que Blücher pudiera tener papeles que le permitieran salir de Europa) la capacidad de "ver políticamente y pensar históricamente". Le gustaba que viviera y trabajara en el mundo tangible, un lugar por el que, desde luego, Heidegger sentía escaso interés.

Un amigo, el poeta Randall Jarrell, los llamaba "monarquía dual".[25] Se refería no tanto a su arrogancia –aunque ambos podían ser arrogantes– como al hecho de que la fortaleza de la relación entre Blücher y Arendt debía mucho a sus discusiones. Ninguno parecía mandar sobre el otro, aunque durante sus años en Estados Unidos Arendt solía ser quien llevaba

el pan a la mesa. El matrimonio funcionaba con una suerte de igualdad natural, un equilibrio al que, por lo general, no afectaban las infidelidades ocasionales de Blücher.

Estar en París en compañía de otros escritores y pensadores resultó ser positivo para Arendt. Descubrió que era más fácil pensar en común. Había hecho amistad con otro refugiado alemán, Walter Benjamin, entonces un crítico de poco éxito que tenía problemas para publicar. Los editores discutían con él y solo cedía a sus exigencias de mala gana. Benjamin era la clásica figura romántica; procedía de una familia acomodada y las manifestaciones explícitas de ambición profesional le resultaban de lo más vulgar. Aunque su padre se negó a mantenerlo, él insistió en una carrera profesional que terminó llevándolo a la penuria. Tal y como lo expresaba Arendt al reflexionar sobre la decisión de Benjamin de ser un *homme de lettres*:

> Una existencia así era algo inusitado en Alemania, y casi igual de inusitada era la ocupación a la que Benjamin, solo porque tenía que ganarse el sustento, se dedicó: no era un historiador de la literatura ni un reputado estudioso con gruesas publicaciones a sus espaldas, sino un crítico y un ensayista a quien incluso el ensayo le resulta una forma vulgarmente extensa y habría preferido el aforismo de no cobrar por línea.[26]

Benjamin estuvo entre los amigos de Arendt que insistieron en que esta terminara su libro sobre Varnhagen. "El libro me causó una excelente impresión –le escribió a su amigo común Gershom Scholem, recomendándole el manuscrito en 1939–. Rebosa de poderosas pinceladas contra la corriente de estudios judaicos edificantes y apologéticos".[27] También Arendt quería ayudar a Benjamin con su trabajo. Escribió a Scholem: "Estoy muy preocupada por Benji. He intentado conseguirle algo aquí y fracasado estrepitosamente. Y, sin embargo, estoy más convencida que nunca de la importancia de asegurarle un sustento para que pueda seguir trabajando".[28]

Benjamin siempre fue más místico que Arendt. Sus vínculos con el mundo real eran de lo más tenue. Pero en su distanciamiento, escribió más tarde Arendt, encontraba un tipo de principio político que merecía la pena alimentar. Distinguía el modo de vida de este *homme de lettres* del de aquellos

“intelectuales” a los que había llegado a despreciar:

> A diferencia de esos intelectuales que ofrecen sus servicios ya sea al Estado en calidad de expertos, especialistas y funcionarios, o a la sociedad para su diversión e instrucción, los *hommes de lettres* siempre buscaron mantenerse alejados tanto del Estado como de la sociedad.[29]

En la Europa de finales de la década de 1930 y principios de la de 1940, el Estado era algo de lo que convenía distanciarse. La propaganda antisemita se disparó en Francia, y el país entero, presionado por los nazis desde el este, empezó desmoronarse. A finales de 1939 a Blücher lo enviaron a un campo de internamiento en el sur de Francia del que no lo liberaron hasta meses después, gracias a un amigo influyente. En 1940 Arendt también fue enviada a un campo en Gurs, cerca de la frontera francesa con España, donde pasó un mes antes de que Francia se rindiera a Alemania y se desmantelaran los campos de internamiento para judíos como Gurs. La pareja consiguió reunirse y también un visado para Estados Unidos. Llegaron a Nueva York en mayo de 1941.

Mientras tanto, Walter Benjamin también había pasado lo suyo. En otoño de 1940 hizo planes para viajar a Lisboa y coger allí un barco que lo llevara a Estados Unidos. Pero a su llegada a la frontera española junto con un pequeño grupo de refugiados que había estado viviendo en Marsella, se encontró con que la frontera se había cerrado para personas como ellos, *“sans nationalité”*. Esto significaba que era probable que terminaran en un campo. Esa misma noche Benjamin se suicidó con una sobredosis de morfina. Antes de perder la consciencia dio a sus compañeros una nota en la que afirmaba no ver otra salida.

Arendt fue una de las primeras amistades de Benjamin que supo lo que ocurrió a continuación, prueba de lo que más tarde llamaría, en un escrito largo y de tono elegiaco, la “mala suerte” de Benjamin:

> Un día antes Benjamin habría cruzado sin ningún problema; un día después, en Marsella se habría sabido que por el momento era imposible cruzar por España. Solo ese día en concreto era posible la catástrofe.[30]

Era un lamento intelectualizado del destino de Benjamin, una asociación de ideas sobre la tragedia, lo que puede sugerir un cierto distanciamiento

emocional. Pero Arendt no se distanció de lo ocurrido a Benjamin. A su salida de Francia hizo una parada para buscar la tumba de su amigo. Solo encontró el cementerio, el cual, escribió a Scholem,

> da a una pequeña bahía, directamente al Mediterráneo, está esculpido en terrazas de piedra; en aquellos pedrizos también se meten los ataúdes. Es con diferencia uno de los lugares más fantásticos y hermosos que he visto jamás en mi vida.[31]

Justo antes de dejar Marsella, Benjamin había entregado a Arendt y a Blücher un juego de sus manuscritos con la esperanza de que, si él no conseguía llegar a Nueva York, Arendt pudiera entregarlos a sus amigos allí. Uno de ellos, las *Tesis sobre la filosofía de la historia*, se lo leyeron en voz alta el uno al otro Arendt y Blücher en el barco a América. "La representación nos demuestra que la imagen de felicidad que albergamos se halla enteramente teñida por el tiempo en el que de una vez por todas nos ha relegado el decurso de nuestra existencia". El texto continuaba:

> La felicidad que podría despertar nuestra envidia existe solo en el aire que hemos respirado, entre los hombres con los que hubiésemos podido hablar, entre las mujeres que hubiesen podido entregársenos. Con otras palabras, en la representación de felicidad vibra inalienablemente la de redención.[32]

Pero para cuando estaban a bordo de ese barco rumbo a Estados Unidos, era ya evidente que la guerra que arrasaba Europa dejaría poco espacio para la redención. Casi todo lo que los hacía ser quienes eran, incluida la Alemania que habían conocido, había desaparecido.

En Nueva York las cosas no fueron fáciles. La pareja, y más tarde la madre de Arendt, vivía en un par de habitaciones en mal estado en una pensión. Compartían la cocina con otros huéspedes. Blücher aceptó los empleos más dispares, el primero de los cuales fue un trabajo en una fábrica para el que no tenía experiencia. Arendt fue primero a una casa de acogida en Massachusetts para aprender inglés y a continuación empezó a ganar algo de dinero escribiendo, sobre todo para un pequeño periódico en alemán llamado *Aufbau* y otras publicaciones dirigidas a judíos emigrados. Envió los papeles de Benjamin al amigo de este, Theodor Adorno, quien también

estaba en Nueva York. Pero al principio no salió nada de aquello. Parecía que no había intención de publicarlos.

Los artículos que publicó Arendt en aquellos años están a medio camino entre los tratados académicos y los editoriales modernos. La mayoría dejan traslucir una cierta rigidez estilística y son ligeramente repetitivos. Al leerlos en orden uno se siente más arengado que conmovido. Pero hay uno que destaca, un artículo de 1943 escrito para *The Menorah Journal* titulado "We Refugees" [Nosotros, los refugiados]. Se publicó originalmente en inglés, lo que puede explicar el registro un tanto pobre en el que está escrito; en aquel momento solo hacía dos años que Arendt conocía el idioma.

Pero el tono airado, sucinto, al que la obligaba el uso de una tercera lengua casaba bien con el propósito elegiaco, aunque polémico, del texto. "En primer lugar, no nos gusta que nos llamen 'refugiados'".[33] Arendt describía un grupo de población tan castigada por sus experiencias en Europa que las han suprimido de sus recuerdos. La atmósfera, escribe, obliga a los refugiados a deambular como en una nube, incapaces de hablar con sinceridad sobre lo que los preocupa porque nadie quiere escuchar el "infierno" que habían vivido:

> Al parecer nadie quiere saber que la historia contemporánea ha creado una nueva clase de seres humanos, una cuyos miembros son encerrados en campos de concentración por sus enemigos y en campos de internamiento por sus amigos.

Sin miedo de aventurarse en un tema incómodo, Arendt también se mostraba crítica respecto a la alta tasa de suicidios entre los refugiados, no tanto con las personas que elegían esta manera de morir sino con la manera en que se llevaba a cabo. "Es una forma silenciosa y modesta de desaparecer –escribió–. Parecen estar pidiendo disculpas por la solución violenta que han encontrado para sus problemas personales".[34] Esto le resultaba poco apropiado, porque la razón del suicidio era la catástrofe política de los nazis e incluso el antisemitismo estadounidense. "En París no podíamos salir de nuestras casas después de las ocho de la tarde porque éramos judíos; pero en Los Ángeles tenemos restringidos nuestros movimientos porque somos 'extranjeros enemigos'".

Este ensayo, escrito cuando Arendt tenía treinta y siete años, es el primer

indicio de que tenía un don para la polémica explícita. Le había llevado todo ese tiempo convencerse de la utilidad de escribir para el público. Su ensayo termina conminando a los judíos a convertirse en "parias conscientes" –se invoca a Rahel Varnhagen junto con otras figuras en las que Arendt abundaría en ensayos posteriores: Heine, Sholem Aleichem, Bernard Lazare, Franz Kafka "o incluso Charlie Chaplin"– porque es la única salida a la negación anquilosante, conducente al suicidio, de su situación:

> Los pocos refugiados que insisten en contar la verdad, llegando incluso a la 'indecencia' obtienen, a cambio de impopularidad, una valiosa ventaja: la historia para ellos ha dejado de ser un libro cerrado y la política ya no es privilegio de los gentiles.

Artículos como este dieron a conocer a Arendt en círculos editoriales izquierdistas más amplios de Nueva York. El que sería más determinante para sus actividades posteriores fue el pequeño y prematuramente apolillado grupo de excomunistas y críticos literarios que se movía alrededor de una revista llamada *Partisan Review*.

Para la mayoría de las personas, el nombre de esta revista es oscuro y su proyección, desconocida. Pero para un número pequeño pero influyente de estadounidenses que vivieron a mediados del siglo XX, *Partisan Review* fue el símbolo de todo lo deseable y glamuroso de la vida intelectual neoyorquina. Era el relanzamiento de una revista anterior, asociada a los clubes comunistas de John Reed. Los hombres al frente de la segunda edición, Philip Rahv y William Phillips, habían sido editores contestatarios de la primera.

En aquellos años el Partido Comunista de Estados Unidos se estaba escindiendo en facciones. Una facción creía que el triunfo del experimento comunista pasaba por cultivar a toda costa la lealtad a la Unión Soviética. La otra tenía una postura más escéptica, sobre todo respecto a Stalin y el culto a su personalidad. Rahv y Phillips formaban parte de esta última facción. No es que hubieran abandonado sus principios izquierdistas; simplemente no estaban dispuestos a seguir las directrices dogmáticas del partido. Eran, podría decirse, parias conscientes del movimiento comunista. Puesto que las preocupaciones de Arendt ya estaban relacionadas con un

análisis del fascismo y sus raíces, encajó a la perfección con ellos.

Pero la evolución de *Partisan Review* hizo que fuera más conocida como revista de artes y letras que de política. La primera colaboración de Arendt se publicó en otoño de 1944 y fue un ensayo sobre Kafka. Arendt no era la única mujer en la mancheta –figuraban también la autora de relatos cortos Jean Stafford y la poeta Elizabeth Bishop–, pero sí la única que escribía artículos de denso corte intelectual.

Sus primeros artículos adolecían de todos los defectos propios de escribir en una segunda lengua: había tenido que cambiar su "Stradivarius" por un "violín de músico ambulante", tal y como le escribió Blücher en una ocasión.[35] Esto quedó claro en los trabajos que hizo para *The Nation*, una de las revistas más importantes de la izquierda estadounidense de la época. Su editor era Randall Jarrell, el amigo que ayudaría a Arendt a hacer sus escritos más accesibles para el lector estadounidense. Los resultados de su influencia fueron casi inmediatos: en 1946 Arendt escribió ensayos sobre el existencialismo tanto para *The Nation* como para *Partisan Review*. Pero solo el editado por Jarrell llevaba el atractivo titular: "Una conferencia sobre filosofía provoca un tumulto, con centenares de asistentes y millares que se quedan fuera".[36] Jarrell se convertiría en uno de los amigos a los que Arendt recurriría con mayor frecuencia para lo que ella llamaba "anglicanización" de su escritura.

En cuanto al existencialismo, Arendt había tratado algo a Jean-Paul Sartre en París. Se declaró admiradora de *La náusea*, de este y de *El extranjero*, de Camus. Pero tenía las mismas reservas respecto a ellos que respecto a todos los intelectuales de aquel momento, con su tendencia "simbólicamente hablando, a no salir de sus habitaciones de hotel y sus cafés". Le preocupaba también su paralizador repliegue hacia el absurdo. Si no salían al mundo y actuaban, le preocupaba que:

> Los elementos nihilistas, que son obvios a pesar de las afirmaciones en contra, no son consecuencia de nuevas percepciones, sino de ciertas ideas muy viejas.

Para entonces Arendt había empezado a trabajar en una recopilación de sus nuevas reflexiones, el libro que se convertiría en *Los orígenes del totalitarismo*. Durante toda la década de 1940 publicó sus análisis del antisemitismo y de

las penurias de los apátridas en *Partisan Review* y una pequeña constelación de revistas de izquierdas. Para 1945 había persuadido a un editor en Houghton Mifflin de que el análisis completo merecía convertirse en libro. Pero tardaría otros cinco años en terminarlo.

El texto complejo y tripartito que produjo es difícil de describir de una manera sucinta. Carece, tal y como ha apuntado su biógrafa Elisabeth Young-Bruehl, de una introducción ligera que pueda situar al lector. En el prefacio a la primera edición, Arendt empieza con una andanada contra las interpretaciones simplistas de la historia: "El convencimiento de que todo lo que ocurre en este mundo debe resultar comprensible al hombre puede llevar a interpretar la historia a base de lugares comunes".[37] También se opone a una relación fácil, informal, entre el bien y el mal, aunque por supuesto cree que el totalitarismo es, se mire como se mire, malo:

> Y si es cierto que en las últimas fases del totalitarismo aparece un mal absoluto (absoluto porque ya no puede deducirse de motivos humanos comprensibles), también lo es que sin él es posible que nunca hubiéramos llegado a conocer la verdaderamente radical naturaleza del Mal.

La longitud y el estilo un tanto disperso del libro fueron resultado de su larga gestación. Los medios de producción empleados fueron, además de la experiencia y la investigación, muchas conversaciones sueltas a altas horas de la noche con Heinrich Blücher. Durante gran parte del proceso de escritura, este había estado deprimido y ocioso. Su inglés no era lo bastante bueno para trabajar en una oficina y no tenía un título que le permitiera enseñar. Así que pasaba horas en las salas de lectura de la Biblioteca Pública de Nueva York mientras Arendt trabajaba como editora en las oficinas de Schocken Books, una editorial fundada por refugiados de la Alemania nazi. El resultado de ambas actividades –el conocimiento de la historia de Blücher y el análisis de Arendt– daban luego lugar a reflexiones conjuntas. El libro y las ideas que propone eran, en última instancia, de Arendt, pero la ayuda de Blücher fue de sumo valor.

El eje del análisis del totalitarismo de Arendt era el campo de concentración, que describía como el instrumento por excelencia del "mal radical" del totalitarismo. Era el laboratorio del principal experimento nazi:

la dominación total de la humanidad. El terror de los campos lograba reducir a cada persona a un "amasijo de reacciones" y a seres intercambiables los unos por los otros. Arendt vinculaba esto a la sensación que tenían muchas personas de ser, en cierto sentido, "superfluas". Sus vidas y sus muertes no importaban, al menos no tanto como importaban las ideologías políticas.

La ideología era otro de los ejes del trabajo intelectual de Arendt. Escribió que gran parte del totalitarismo se basaba en promesas ideológicas simplistas, en su capacidad de convencer a aquellos que se sentían a la deriva de que el pasado y el futuro pueden explicarse mediante un conjunto sencillo de reglas. De hecho, las garantías simplistas de la ideología –incluidas aquellas promesas imposibles de cumplir– son lo que la hace tan poderosa. Su promesa de aportar soluciones implicaba que la política totalitaria sería, en el análisis de Arendt, una amenaza continua.

> Es probable que las soluciones totalitarias sobrevivan a la caída de los regímenes totalitarios en forma de fuertes tentaciones que surgirán cada vez que parezca imposible mitigar la miseria política, social o económica de maneras dignas para el hombre.[38]

Las críticas del libro, cuando por fin se publicó en 1951, fueron efusivas. Alababan no solo el análisis de Arendt, también su erudición a la hora de exponerlo (el texto había sido "anglicanizado" por el crítico Alfred Kazin y otra amiga llamada Rose Feitelson).[39] Muchas reseñas se centraron en la manera en que Arendt establecía un vínculo entre las estrategias totalitarias nazi y soviética. El subtítulo de la crítica publicada en *Los Angeles Times* era "Las variedades nazi y bolchevique son calificadas de 'sistemas esencialmente idénticos'". En realidad, Arendt no había usado esa frase en *Orígenes*, tan solo subrayado las similitudes entre las estrategias de las élites de ambos movimientos. Arendt estaba casada con un excomunista. Muchas de sus nuevas amistades en Nueva York eran o habían sido comunistas. Lo que le preocupaba eran el estalinismo y el modelo de totalitarismo soviético, no el comunismo en sí.

El éxito fue tan sonado y clamoroso que Arendt se convirtió en un personaje famoso y el libro se vendió muy bien. Incluso *Vogue*, una revista por lo general poco dada a ocuparse de asuntos intelectuales, la incluyó en

una lista de personas "que están dando que hablar" a mediados de 1951:

> *Los orígenes del totalitarismo*, de Hannah Arendt, que ha escrito un libro novedoso, monumental pero extraordinariamente legible en el que dice: 'Lo llamativo de las organizaciones totalitarias es que puedan adoptar tantos mecanismos organizativos propios de las sociedades secretas sin ni siquiera intentar mantener sus objetivos en secreto'.[40]

La inclusión de esa cita en cierto modo aleatoria, que de ninguna manera resume los argumentos expuestos en *Los orígenes del totalitarismo*, era un presagio de en lo que estaba a punto de convertirse Arendt: un icono cuyas ideas eran, para muchos de sus admiradores, algo secundario comparadas con su personaje público. Para otras mujeres de su órbita había hecho algo asombroso. No solo había conseguido situarse en pie de igualdad a todos los hombres que se consideraban intelectuales públicos, sino que había saltado por encima de ellos y puesto sus ideas sobre la guerra y sus meticulosamente densos artículos sobre la función de la historia humana a la sombra de su monumental análisis. No solo se había unido a la constelación de intelectuales que se habían instalado en Nueva York en aquellos años. Se había convertido en la estrella polar, en una persona a la que otras seguían en grandes números. Unos cuarenta años después de la publicación del libro, una periodista llamada Janet Malcolm escribiría haberse sentido "halagada cuando la tomaron […] por alguien que podía haber estado invitada a las fiestas de Hannah Arendt en la década de 1950".[41]

No a todo el mundo le gustaba el nuevo estatus de Arendt. Muchos hombres, sobre todo, reaccionaron mal. Arendt pertenecía a los llamados intelectuales neoyorquinos, un nombre que no se usó hasta tiempo después de muertos muchos de sus miembros. Hace referencia a un grupo de escritores y pensadores formado en Manhattan en las décadas de 1930 y 1940 que fueron amigos, tuvieron relaciones románticas y se casaron entre ellos y la mayoría de los cuales eran chismosos incorregibles. Contribuyeron a sus propias leyendas escribiendo de manera incesante los unos de los otros y también entre sí.

Aun así no tenemos constancia de cuáles fueron con exactitud sus primeras impresiones sobre Arendt. Sabemos que el poeta Delmore Schwartz, quien frecuentaba el grupo, la llamó "*flapper* de la República de Weimar".[42] Del

crítico Lionel Abel se dice que la llamaba "Hannah Arrogante"[43] a sus espaldas. Incluso Alfred Kazin escribió que Arendt era "vital para mí", pero añadió que se había "sometido pacientemente a una soledad intelectual que se manifestaba en forma de arrogancia".[44]

Estos hombres no tenían un pelo de tímidos; les sobraba aplomo y eran propensos a grandes declaraciones. Es sin duda imposible analizar, póstumamente, hasta qué punto confundieron inteligencia con arrogancia. Pero esto se convirtió en un problema para Arendt de una manera en que nunca lo fue para Parker, quien rara vez tocaba temas serios como la guerra, la historia o la política y quien, en cualquier caso, dejó de escribir después de la década de 1930. También se convirtió en un problema para Arendt como nunca lo fue para West, quien quizá estuvo más cerca de las competiciones narcisistas en las que tanto gustaba embarcarse a los intelectuales de Nueva York. Hombres de ideas brillantes y ambiciosas no han sido objeto de acusaciones de egocentrismo similares.

Pero al menos en esta primera etapa fueron pocos los desalentados por la inteligencia de Arendt y menos aún los que estaban dispuestos a expresarlo por escrito. Más relevantes fueron los hombres que se podrían calificar de fanáticos del libro. El crítico literario Dwight Macdonald se mostraba reverencial en una reseña de *Los orígenes del totalitarismo* para una revista de izquierdas llamada *The New Leader*. Al principio comparaba a Arendt con Simone Weil, la filósofa-mística que nos legó escritos aforísticos sobre religión y política. A continuación, pensando quizá que Arendt era más de este mundo que Weil, se embarcaba en una comparación aún más ambiciosa:

> El análisis teórico del totalitarismo que aquí se hace me ha impresionado más que todo lo que he leído sobre teoría política desde 1935, cuando leí por primera vez a Marx. Me produjo la misma contradictoria sensación de familiaridad ('Pues claro, es lo que llevo años pensando') y de asombro ('¿Puede ser esto verdad?') que la descripción de Marx del capitalismo.[45]

No andaba muy descaminado. *Los orígenes* ha adquirido estatus de clásico, una lectura obligada para historiadores y politólogos. Por denso y hasta opaco que pueda resultar, la manera en que Arendt describe al auge del

fascismo como resultado del descontento popular es la explicación más comúnmente aceptada hoy. Difería de Marx en que no veía solución revolucionaria al problema analizado. La sensatez, el pragmatismo y el desencanto que le habían traído los años la alejaban de soluciones simplistas. Había aprendido a fiarse solo de sí misma y de sus amigos.

Con la publicación de *Los orígenes* Arendt haría una nueva amistad. Una colaboradora de *Partisan Review* le escribió poco después de publicarse el libro describiéndolo en términos de fenómeno literario.

> He leído su libro, hipnotizada, en las dos últimas semanas, en la bañera, en el coche, haciendo cola en el mercado. Me parece una obra verdaderamente extraordinaria, el paso adelante en el pensamiento humano más importante en, al menos, una década, y además tan absorbente y fascinante como una novela.[46]

Lo interesante es que, tal vez en señal de respeto, la autora de la carta procedía a continuación a ofrecer "una crítica más amplia" sugiriendo que, en su entusiasmo por sus propias ideas, Arendt no había tenido suficientemente en cuenta el papel del azar, de la suerte, en la construcción de las instituciones totalitarias. "Creo que no lo estoy expresando demasiado bien y ahora no puedo consultar el libro, porque ya lo he prestado", proseguía la carta en torno parlanchín, primero apartándose del tema para tachar a un crítico de "terriblemente estúpido", y a continuación añadiendo posdatas invitando a Arendt y a Blücher a comer y planteando la cuestión del antisemitismo en las novelas de D. H. Lawrence, Ezra Pound y Dostoievski.

La autora de esta carta nerviosa y resuelta a la vez era la crítica Mary McCarthy. Arendt y McCarthy se conocían desde 1944 después de haberse visto –y peleado– en una de las interminables fiestas de la *Partisan Review*.

1 "Shadows", en *Letters, 1925-1975: Martin Heidegger and Hannah Arendt*, ed. de Ursula Lutz, trad. de Andrew Shields, Harcourt, 2004 [Traducción de Adan Kovacsics en *Correspondencia 1925-1975 Arendt / Heidegger*, Barcelona, Herder, 2017].

2 Elisabeth Young-Bruehl, *Hannah Arendt: For the Love of the World*, 2ª ed., Yale University Press, 2004, p. 50 [*Hannah Arendt, una biografía*, Barcelona, Paidós, 2006].

3 “Shadows”, en *Letters, 1925-1975* [Traducción de Adan Kovacsics, en *Correspondencia*].
4 Citado en Young-Bruehl, *Hannah Arendt*, p. 40 [Traducción de Alberto Ciria en *Hannah Arendt, Poemas*, Barcelona, Herder, 2017].
5 Daniel Maier-Katkin, *Stranger from Abroad: Hannah Arendt*, *Martin Heidegger, Friendship and Forgiveness*, Norton, 2010, p. 27.
6 “Heidegger at 80”, *The New York Review of Books*, 21 de octubre de 1971.
7 Carta de Martin Heidegger a Hannah Arendt, 10 de febrero de 1925, en *Letters: 1925-1975* [Traducción de Adan Kovacsics, en *Correspondencia*].
8 Carta Martin Heidegger de Hannah Arendt, 27 de febrero de 1925, en *Letters: 1925-1975* [Traducción de Adan Kovacsics, en *Correspondencia*].
9 Carta de Hannah Arendt a Karl Jaspers, 9 de julio de 1946, en *Correspondence: 1926-1969*, ed. de Lotte Kohler y Hans Saner, trad. de Robert y Rita Kimber, Harvest, 1992.
10 “What Remains? The Language Remains: A Conversation with Günter Gaus”, en *Hannah Arendt: The Last Interview and Other Conversations*, trad. de Joan Stumbaugh, Melville House, 2013, p. 18 [Traducción de Ana González Castro y Diego Ruiz Oliveira, en Hannah Arendt, *La última entrevista y otras conversaciones*, Barcelona, Página Indómita, 2016].
11 Young-Bruehl, *Hannah Arendt*, p. 77.
12 Disponible en inglés en: http://hac.bard.edu/news/?item=4302.
13 Carta de Hannah Arendt a Martin Heidegger, *ca*. 1929, en *Letters, 1925-1975*, p. 51 [Traducción de Adan Kovacsics, en *Correspondencia*].
14 *Rahel Varnhagen: The Life of a Jewish Woman*, Harvest, 1974, p. 3 [Traducción de Daniel Najmías, en *Rahel Varnhagen: La vida de una mujer judía*, Barcelona, Lumen, 2000].
15 Ibíd., p. xv.
16 Seyla Benhabib, “The Pariah and Her Shadow: Hannah Arendt’s Biography of Rahel Varnhagen”, *Political Theory*, febrero de 1995.
17 *Rahel Varnhagen*, p. 214.
18 Ibíd., p. xviii.
19 “What Remains?”, p. 5.
20 Ibíd., pp. 8-9.
21 Carta de Martin Heidegger a Hannah Arendt, invierno de 1932-1933, en *Letters, 1925-1975* [Traducción de Adan Kovacsics, en *Correspondencia*].
22 “What Remains?”, p. 10.
23 Ibíd., p. 19.
24 Carta de Hans Blücher a Hannah Arendt, 29 de julio de 1948, en *Within Four Walls: The Correspondence between Hannah Arendt and Heinrich Blücher, 1936-1968*, ed. de Lotte Kohler, trad. de Peter Constantine, Harcourt, 1996, pp. 93-95.
25 Young-Bruehl, *Hannah Arendt*, p. xi.
26 “Walter Benjamin” en *Men in Dark Times*, Houghton Mifflin Harcourt, 1995, p. 176.
27 Carta de Walter Benjamin a Gershom Scholem, 20 de febrero de 1939, en *The Correspondence of Walter Benjamin*, *1910-1941*, ed. de Gershom Scholem y Theodor W. Adorno, trad. Manfred R. Jacobson y Evelyn M. Jacobson, University of Chicago Press, 1994, p. 596.
28 Citado en Howard Eiland, *Walter Benjamin: A Critical Life*, Harvard University Press, 2014.
29 “Walter Benjamin”, p. 181.
30 Ibíd., p. 192

31 Citado en Gershom Scholem, *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*, New York Review Books, 2003, p. 283 [Traducción de Linda Maeding y Lorena Silos Trotta en *Tradición y política. Correspondencia 1939-1964. Hannah Arendt / Gershom Scholem*, Madrid, Trotta, 2018].
32 "Theses on the Philosophy of History" en *Illuminations: Essays and Reflections*, Schocken Books, 1969, p. 254 [*Walter Benjamin. Discursos interrumpidos I*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1989].
33 "We Refugees", en *The Jewish Writings*, ed. de Jerome Kohn y Ron Feldman, Schocken, 2007, p. 265.
34 Ibíd., p. 168.
35 Carta de Heinrich Blücher a Hannah Arendt, 26 de julio de 1941, en *Within Four Walls*, p. 65.
36 "French Existentialism", *The Nation*, 23 de febrero de 1946.
37 *The Origins of Totalitarianism*, Harvest, 1973, p. viii [*Los orígenes del totalitarismo*, trad. de Guillermo Solana, Madrid, Alianza, 2006].
38 Ibíd., p. 459.
39 Young-Bruehl, *Hannah Arendt*, p. 250.
40 "People Are Talking About", *Vogue*, mayo de 1951.
41 Janet Malcolm, *The Silent Woman*, Vintage, 1995, p. 50 [*La mujer en silencio*, Barcelona, Gedisa, 2009].
42 William Barrett, *The Truants: Adventures Among the Intellectuals*, Doubleday, 1983, p. 103.
43 Véase Anne Heller, *Hannah Arendt: A Life in Dark Times*, New Harvest, 2015, p. 25.
44 Alfred Kazin, *The New York Jew*, Knopf, 1978, p. 195.
45 Dwight Macdonald, "A New Theory of Totalitarianism", *The New Leader*, 14 de mayo de 1951.
46 Carta de Mary McCarthy a Hannah Arendt, 26 de abril de 1951, en *Between Friends: The Correspondence of Hannah Arendt and Mary McCarthy, 1949-1975*, Harcourt Brace, 1995 [*Entre amigas. Correspondencia entre Hannah Arendt y Mary McCarthy 1949-1975*, trad. de Ana María Becciu, Barcelona, Lumen, 2015].

V

MCCARTHY

*D*urante toda su vida Mary McCarthy fue una reconocida experta en conversación, charlaba con la misma facilidad que en aquella carta a Arendt. Parker y ella tenían en común un talento para hablar y para dar fiestas. En las reminiscencias sobre McCarthy, sobre todo de mujeres, esta siempre parece estar al otro lado de la habitación rodeada de gente atenta a lo que dice. La poeta Eileen Simpson, por ejemplo, recordaba haber conocido a McCarthy más o menos cuando lo hizo Hannah Arendt:

> Estaba en lo que más tarde supe que era una pose característica suya, con el pie derecho adelantado y en equilibrio sobre un tacón alto. En una mano sostenía un cigarrillo, en la otra un martini.[1]

Pero no siempre pisaba tan firme; en aquel primer encuentro con Arendt tropezó. La conversación versaba sobre la guerra y McCarthy hizo un comentario de pasada que venía a decir que "sentía lástima de Hitler" porque tenía la impresión de que el dictador había buscado el amor de las personas a las que había torturado. Arendt se enfureció. "¿Cómo puede decirme algo así a mí, una víctima de Hitler, alguien que ha estado en un campo de concentración?", exclamó, y a continuación salió hecha una furia, no sin pararse antes a sermonear al editor de la *Partisan Review*, Philip Rahv, por permitir "esta clase de conversaciones en tu casa, tú, un judío".[2] McCarthy, que solía ser el alma de las fiestas, sintió apuro, si no directamente vergüenza. Fue el comienzo poco halagüeño de una amistad que pronto se convertiría en el centro de las vidas profesionales e intelectuales de ambas mujeres.

A la gente le ha gustado siempre referirse a McCarthy como "esa oscura mujer de las letras estadounidenses". Esta imagen hace pensar en una mujer fatal, infinita e incluso despiadadamente segura de sí misma. McCarthy no era así. Igual que en el retrato de persona ingeniosa que proyectaba Parker, en la imagen que McCarthy cultivaba de sí misma había trucos. Su amiga Elizabeth Hardwick lo sugirió después de su muerte:

> Sus indiscreciones eran siempre francas y directas y en muchos sentidos podría decirse que era 'como un libro abierto'. Claro que todo dependía de qué libro se abriera.[3]

También de la página por la que se empezara a leer. A McCarthy le encantaba contar la historia de su extraña infancia digna de un Dickens pasado por Horatio Alger. Nacida en Seattle en 1912 de los hijos de dos familias acaudaladas y respetables, la primera infancia de McCarthy estuvo llena de las comodidades propias de los niños ricos. Pero las finanzas de esta situación idílica eran inestables y dependían en gran parte de la generosidad del abuelo paterno de McCarthy. Roy McCarthy, el padre de Mary, era un alcohólico intermitente que siempre estaba enfermo y rara vez trabajaba. El abuelo terminó por cansarse de firmar cheques y lo obligó a volver a Minneapolis.

La familia cruzó el país en tren a finales del otoño de 1918 en plena epidemia nacional de gripe. Durante el viaje todos enfermaron y fueron sucumbiendo a la fiebre. Fue un milagro que consiguieran llegar a Minneapolis. De la bruma de la enfermedad surgió la historia de que el revisor del tren había intentado expulsar a la familia en algún lugar perdido de Dakota del Norte. Según el confuso relato, el padre de McCarthy había blandido un arma. No está claro que esto sucediera. En cualquier caso, no sirvió de gran cosa; a los pocos días de llegar a Minneapolis, el padre y la madre de McCarthy murieron.

A sus abuelos no les gustaban los niños. El cuidado diario de McCarthy y sus tres hermanos recayó en otros familiares. Por desgracia, los que podían hacerse cargo de su educación resultaron ser unos tutores de lo más remisos: una tía abuela ya anciana y su ascético marido que parecían haber extraído sus nociones sobre la crianza de niños de los funcionarios que dirigían los orfanatos del siglo XIX. A su cuidado, los cuatro niños McCarthy se alimentaban con una dieta que se limitaba casi exclusivamente a tubérculos y ciruelas pasas. Por la noche les sellaban los labios con esparadrapo para evitar que "respiraran por la boca". Los obligaban a salir a jugar fuera en el crudo invierno de Minneapolis. Sus diversiones eran limitadas, en ocasiones de manera estrambótica:

> Nos estaba prohibido leer, excepto libros escolares y, por alguna razón,

las tiras cómicas y la revista de los periódicos de los domingos del grupo Hearst, que tenían reportajes sobre la lepra, las aventuras amorosas del marqués Boni de Castellane y sobre una extraña y aterradora enfermedad que volvía a la gente de piedra empezando por los pies.[4]

Los castigos eran frecuentes y severos. La crueldad era física –azotainas con un cepillo para el pelo y un asentador de cuero para navajas–, pero también emocionales. A los tíos abuelos se les daba muy bien emplear la humillación como castigo; en una ocasión, McCarthy rompió sus gafas y le dijeron que no le comprarían otras. Esta situación de abandono y malos tratos se prolongó cinco años, hasta que la abuela materna de McCarthy intervino y se llevó a su nieta, entonces de once años, a Seattle, mientras que a sus hermanos los enviaron a un internado.

A McCarthy le gustaba presentarse a sí misma como escéptica de los descubrimientos de la psiquiatría, y del psicoanálisis en particular. En su primer libro, *The Company She Keeps* [Malas compañías] la protagonista, tendida en el diván de un psicoanalista, piensa de pronto: "No quiero saber nada de ese patetismo del niño cambiado al nacer, el huérfano, el hijastro".[5] Pero también sabe que nadie "puede tratar la vida de uno como si fuera una mala novela y resumirla en una frase despectiva".[6] El hecho es que, cuando los padres de McCarthy murieron, se evaporó por completo otro futuro posible y ella lo sabía: "Me veo casada con un abogado irlandés y jugando al golf y al *bridge*, haciendo algún que otro retiro espiritual y suscrita a un club de lectura católico. Sospecho que estaría más bien rolliza".[7]

Lo que McCarthy obtuvo en lugar de esa vida fue el distanciamiento inquisitivo que sería el sello de identidad de su escritura. En todos sus recuerdos hay un ligero toque de humor negro, incluso cuando escribe cómo les cerraban la boca a unos niños con esparadrapo. Al haber vivido un melodrama, era hasta cierto punto reacia a dar rienda suelta a sus sentimientos. Es posible que se sintiera cómoda pensando en lo absurdo que había sido todo. La protagonista de *The Company She Keeps* menciona su simpatía hacia aquellos que tienen "un sentido del decoro artístico que, igual que una esposa pudibunda, le cierran la puerta a una biografía triste".[8]

La escuela católica de Seattle en la que la matriculó su abuela materna podría haberle parecido estricta a otra niña. Era un lugar de rutinas de larga tradición, escribió McCarthy, con monjas "versadas en la obediencia

automática a la autoridad”.[9] McCarthy anhelaba la popularidad y el aplomo que tenían algunas de las niñas de allí, pero ser amable no pareció granjearle demasiadas amistades. De manera que cambió de estrategia.

“Si no podía hacerme famosa por buena –escribiría más tarde–, tendría que ser por mala”.[10] Así que revolucionó el colegio simulando haber perdido la fe católica. Lo cierto es que no sabemos si tuvo algún sentimiento religioso. Su educación en ese sentido había sido un batiburrillo de protestantismo indiferente y catolicismo centrado sobre todo en formalidades. La madre de su madre era, en realidad, judía. Y tal y como lo contó en sus memorias, la joven McCarthy eligió el momento preciso para poner su plan en práctica:

> Si perdía la fe en, digamos, un domingo, podía recuperarla durante los tres días de retiro, a tiempo para la confesión de los miércoles. De esa manera, en caso de muerte repentina, mi alma habría estado en peligro solo cuatro días.

McCarthy descubrió que disfrutaba armando esta clase de escándalos, obteniendo la aprobación de otros mediante actos de rebeldía fingidos. Se ganaba la atención de las monjas; también le daba el estatus que buscaba ante sus compañeras de clase, un rasgo que la hacía destacar sobre las demás. “Ahí va la chica a la que un jesuita no ha conseguido convencer”.[11]

También enseñó a McCarthy que tenía talento para prever la reacción de otros y usarla para sus propios fines. De adulta, McCarthy era consciente de lo manipuladora que podía llegar a ser en ese sentido. En *Memorias de una joven católica* se describe a sí misma de joven, mientras se prepara para su maniobra, estudiando el convento con “el ánimo frío y despojado del jugador, propio de políticos y adolescentes”.[12] Veía cómo se comportaban quienes la rodeaban; veía lo que querían; se propuso entender las reglas y a continuación comprender hasta qué punto podía alterarlas en beneficio propio.

Este talento no siempre la benefició socialmente. Sus opiniones sagaces sobre otras personas en ocasiones eran recibidas como juicios ásperos. Elizabeth Hardwick escribió:

> Había un aroma a seminario en la vida moral de Mary que para mí formaba parte de su originalidad y también era uno de los

desconcertantes encantos de su compañía. Casi nada era improvisado; los hábitos, los prejuicios, los momentos, por fugaces que fueran, tenían que ser explicados, examinados y consignados en el dietario.[13]

La costumbre de evaluar y calcular resultaría ser de inmensa ayuda para una crítica literaria que quería, en última instancia, hacer un espectáculo de sus pasiones y juicios. Evidentemente esto no gustaba a todo el mundo. La capacidad de McCarthy para evaluar a las personas en ocasiones era vista como altivez. "Se presentaba ante el mundo como la más responsable de las personas, pero en realidad era una irresponsable", le dijo Diana Trilling a un biógrafo de McCarthy.[14]

Trilling, otra de las mujeres que escribía críticas para *Partisan Review* de forma regular, era una especie de testigo hostil. A McCarthy no le caía bien y se aseguró de que todos lo supieran. Trilling siempre se sintió marginada, relegada al papel de "esposa" en la camarilla de *Partisan Review*. Estaba casada con el considerablemente más famoso crítico Lionel Trilling. Y aunque siempre se declaró indiferente a la manera en que la creciente reputación de este eclipsaba sus críticas literarias y su periodismo, tampoco podía dejar de hacer comentarios al respecto. "La gente ensalza a un miembro de la familia, no a dos –escribió en su autobiografía–. Ensalzar a dos supone un esfuerzo de generosidad doble".[15] No se equivocaba, pero McCarthy, Elizabeth Hardwick y Hannah Arendt consiguieron abrirse camino dentro del círculo a pesar de ser también "esposas".

En cualquier caso, McCarthy era consciente de su tendencia a juzgar. "Usas esos bonitos escrúpulos tuyos de excusa para portarte como una bruja", dice el marido de la protagonista de *The Company She Keeps*. La protagonista le asegura que no es su intención. Él no la cree e insiste, preguntándole: "¿Por qué no puedes ser como todo el mundo?".[16] Pero McCarthy no estaba destinada a ser como todo el mundo.

Durante su adolescencia en Seattle, McCarthy siempre insistió en tener amigos que fueran diferentes. Del colegio de monjas pasó a un instituto público, y allí hizo una amiga que la iniciaría en la vida literaria. Era una mujer joven, de pelo oscuro, aficionada a los chalecos y los zapatos masculinos, llamada Ethel Rosenberg (no esa, otra). Se hacía llamar Ted –"imagino que más tarde se haría lesbiana declarada",[17] comenta McCarthy en sus memorias– y venía equipada con un montón de lecturas

recomendadas. McCarthy ya leía bastante, pero casi siempre basura: novelas baratas o revistas con títulos como *Confesiones verdaderas* que ofrecían crónicas de asesinatos y violaciones salaces. No era Kafka precisamente.

Ted fue quien enseñó a McCarthy que en la literatura seria también había sexo. Resultó de ayuda que a Ted le gustaran literatos estetas y decadentes cuyas obras estaban impregnadas de sensualidad: Aubrey Beardsley, Anatole France. Un joven animó a McCarthy a aventurarse en los libros más densos de Melville y Dreiser, pero estos le resultaron menos placenteros. "*Moby Dick* –escribió–, me resultó incomprensible. El hecho de haber visto la película, *La bestia marina*, con John Barrymore, resultó más un obstáculo que una ayuda".[18] Ted también fue quien introdujo a McCarthy en su primer círculo intelectual, un salón en Seattle cuya anfitriona era una mujer lesbiana algo mayor casada con el dueño de una librería.

Al cabo de un año, McCarthy regresó al entorno más refinado de un internado. Pero las compañías bohemias habían dejado su impronta. Siguió carteándose con Ted; también escribía, para las clases, relatos y ensayos sobre prostitutas y suicidio. Experimentaba con hombres y tuvo una serie de novios hasta terminar en una relación estable con alguien impensable, Harold Johnsrud, un actor calvo varios años mayor que ella. No fue su primer amante; McCarthy había perdido la virginidad con otro novio anterior ("una cierta sensación de que te están rellenando", así es como describiría la experiencia en un escrito autobiográfico).[19] Pero sí fue el que más le duró y la relación continuó cuando McCarthy ingresó en Vassar, en 1929.

Por razones evidentes –la sombra de un *bestseller* es siempre alargada–, ha habido cierta tendencia a exagerar la manera en que Vassar "formó" a McCarthy. En ocasiones ella misma contribuyó al mito. En un ensayo escrito para una revista en 1951, escribió que la decisión de huir a una universidad del noreste del país se la debía a una única profesora. Esta mujer inventada –que existió, pero la historia fue algo más complicada– tenía una "voz suave, precisa, cortante" y a McCarthy le resultaba encantadora la manera en que "reprendía a sus alumnas cuando usaban una frase o construcción pretenciosa o desaliñada".[20] Se suponía que Vassar la haría tan inteligente como ella.

Pero si los amigos eran el motor principal de una vida intelectual, Vassar suponía un problema. No proporcionaba combustible al motor. Por decirlo

sin rodeos, McCarthy no gustaba demasiado a sus compañeras de clase en Vassar. Hubo una o dos excepciones, pero la mayoría de sus amistades universitarias no perduraron. Aun así, McCarthy se enorgullecía de estudiar allí. Convirtió la altivez de las chicas en un rasgo deliberado. "Las chicas de Vassar en general no solían gustar al resto del mundo, lo sabía –dice un personaje de *El grupo*–. Se habían convertido en una suerte de símbolo de superioridad".[21]

Y eso que, aunque a una escala menor, las compañeras de McCarthy la encontraban esnob. Cuando la recordaban, señalaban su inteligencia y a continuación la golpeaban con ella. "Había pocas cosas más desalentadoras en el mundo que estar en primer curso con Mary McCarthy", dice una, citada en una biografía posterior.[22] "Me parecía extraordinaria y me intimidaba –dijo otra–. Y te destrozaba completamente el ego. No es que Mary fuera grosera contigo. Era más un aire de superioridad".[23] Sería tentador achacar este resentimiento a los celos por el éxito posterior de McCarthy. Pero ella también era consciente de no encajar. "En cuanto a la universidad, está bien, en cualquier caso mejor [que la University of Washington] –escribió McCarthy a Ted Rosenberg–. Pero hay demasiada impertinencia, demasiadas etiquetas para las cosas, demasiada seudointeligencia".[24]

Era un comentario extraño viniendo de alguien que se haría famosa siendo impertinente. Quizá el problema tenía que ver con las jerarquías estrictas de la posición social en el noreste del país. Es tentador pintar un retrato sentimental de las mujeres de clase alta de la década de 1930, protegidas como estaban de la Depresión, destinadas en su mayoría al matrimonio, no a una carrera profesional. Pero hacerlo subestima la persistencia de la competición social interfemenina. Las mujeres que estudiaban en Vassar en la época de McCarthy eran inteligentes; estaban acostumbradas a los cambios de estatus y siempre dispuestas a cuestionar lo que veían como ascenso social. Procedían de entornos variados, ricos y burgueses. La situación de algunas empeoraría cuando sus padres perdieran sus fortunas en la Depresión. Fue lógico que McCarthy, llegada del oeste, sin la más mínima formación sobre las normas sociales del noreste del país, causara fricciones. Con las profesoras tuvo más suerte. Hubo dos, la señorita Kitchel y la señorita Sandison, de las que habla en términos que recuerdan más a lo que Ana de las Tejas Verdes llamaba "espíritus afines". Les dedicó sus

memorias a ellas, en lugar de a las amigas de su misma edad.

De hecho, estas dos profesoras intervinieron más en sus pasiones intelectuales y literarias que el hombre con el que todavía salía, Johnsrud, que fue una presencia intermitente durante los años de McCarthy en Vassar. Un verano vivieron juntos durante un mes. Fue un desastre. Se pasaron toda la carrera universitaria de McCarthy rompiendo y reconciliándose. La vida amorosa de McCarthy en este sentido se parecía mucho a la de Parker: los hombres eran, en su mayor parte, personajes secundarios.

El efecto verdaderamente duradero de Vassar en la vida de McCarthy llegó en forma de colaboración con una "pequeña revista". Fundó una publicación con otras jóvenes interesadas por la literatura, entre ellas la poeta Elizabeth Bishop. Al principio iba a llamarse *Battleaxe*, pero al final le cambiaron el nombre por *Con Spirito*. En ella McCarthy escribió la que sería su primera crítica literaria, en la que comparaba, desfavorablemente, *Un mundo feliz* de Aldous Huxley con la hoy olvidada *Public Faces* [Rostros públicos] de Harold Nicolson. También aprovechaba para atacar a los modernistas:

> Uno a uno los semidioses de los años veinte se derrumbaban […]. Virginia Woolf enmascaraba su reciente incapacidad de pensamiento serio que más tarde se haría evidente en la feminidad 'bonita' y sencilla del segundo volumen de *El lector común* disfrazada de profundo sentimiento y 'experimentación con un nuevo tipo de escritura'.[25]

Más tarde McCarthy diría que esta crítica feroz era un ejemplo de su "perversidad característica". Pero estaba lo bastante orgullosa de ella para llevársela a Nueva York antes de graduarse. La tenía a mano cuando se presentó al entonces editor literario de *The New Republic*, un hombre llamado Malcolm Cowley. Cowley tenía algo de artista frustrado, había estado en París con Hemingway y los demás en la década de 1920, pero no había triunfado como ellos. Se hizo editor cuando comprendió que no podría vivir de su escritura. Pasaría la última etapa de su carrera profesional comentando los triunfos de otros.

A Cowley no le impresionó McCarthy. Le dijo que le encargaría una crítica solo si era un genio o se estaba muriendo de hambre.

> ‘No me estoy muriendo de hambre’, me apresuré a decir; sabía que no era un genio y no me gustó que me diera a entender que estaría quitándole el pan a otro.[26]

Cowley cedió un poco. McCarthy hizo varias reseñas breves antes de que le encargaran su primera crítica sobre un libro autobiográfico hoy olvidado titulado *I Went to Pit College* [Yo estudié en la mina]. Escrito por un graduado de Smith que había pasado dos años viviendo de incógnito en una comunidad minera de Pensilvania, contaba con la aprobación del Partido Comunista. Cowley era comunista declarado; de hecho, su sección se consideraba “un megáfono del Partido Comunista”.[27] Así que McCarthy dedujo que su deber era que le gustara el libro y declararlo por escrito. “Por primera y última vez –recordaría más tarde–, escribí siguiendo órdenes”.[28] Pero después de que McCarthy entregara la crítica, Cowley se la jugó. Pensaba que no había sido lo bastante dura, de manera que encargó una segunda crítica del libro a modo de humillante correctivo. “No debería tomarse por un testimonio social apasionante, ni siquiera por un gesto espontáneo y humanitario”, escribió el autor de la segunda reseña, el crítico de cine de la revista.[29] Después de aquello, McCarthy estuvo varios años sin aparecer en las páginas de *The New Republic*.

The Nation, en cambio, se adaptaba mejor a su estilo. No le gustaba casi ninguno de los libros que le asignaban y los despachaba con una seca descalificación. De una recopilación de cuentos de un periodista famoso, hoy olvidado, escribió: “Cuesta creer que estas historias representen la cima del talento del señor Burnett. Sería más generoso pensar que se las encontró casi todas en un viejo baúl”.[30] En otra reseña de cinco libros: “Solo comparten dos cualidades, y la primera es una mediocridad espléndida y atroz”.[31] Siempre había, en estas críticas, una nota de maldad, la sensación de que su autora sabía que estaba desafiando las convenciones de la etiqueta de la crítica literaria. Su impertinencia se convirtió en una suerte de tarjeta de visita. Su valor residía en que apelaban a una sinceridad superior. Que no se sintiera en ningún momento obligada a inclinarse frente a una reputación literaria consagrada daba vida propia a sus reseñas. Al igual que ocurría con las columnas de The Constant Reader de Dorothy Parker, no era imprescindible haber leído el libro para apreciar el tono.

Es evidente que *The Nation* estaba encantada con la maldad de McCarthy.

Al cabo de tres años decidieron encomendarle una empresa más ambiciosa. El proyecto consistía en evaluar a todos los críticos de todas las revistas y periódicos de Estados Unidos para publicar una especie de estado de la cuestión de la crítica literaria. McCarthy hizo gran parte del trabajo, pero la editora de *The Nation*, una mujer llamada Freda Kirchwey, insistió en que lo compartiera con la subdirectora literaria de la revista, una mujer algo mayor llamada Margaret Marshall. Kirchwey pensó que la edad y la experiencia de esta darían más credibilidad a la serie. Es difícil saber si tenía razón. Fuera como fuera, los artículos fueron un éxito. Titulados "Our Critics, Right or Wrong" [¿Se equivocan o aciertan nuestros críticos?], se publicaron en cinco entregas quincenales. El tono era polémico: se pedía a los críticos del país que se hicieran responsables de haber "contribuido significativamente a la mala comprensión de obras de arte y a la degradación del gusto".[32]

Estas antologías de críticas son un fenómeno habitual en la historia de la crítica de libros estadounidense. A los críticos les encanta reseñarse los unos a los otros e insisten en hacerlo, por inútil que resulten sus debates para el público general. "Our Critics" sobresale dentro de su género por su exhaustividad. Más que proponer una teoría coherente de la crítica literaria, los artículos son más bien un *ranking* de todos los críticos del país entonces en activo, con sus nombres y sus defectos. El editor del *The Saturday Review of Literature*, por ejemplo, era objeto de burlas por sus enfoques seniles del tema a tratar:

> La literatura solo le suscita una serie de procesos mentales vagamente asociativos, a menudo sin documentar. Es como un anciano caballero paseando por una calle extraña que solo detecta, en los rostros con los que se cruza, una fugaz similitud con un cuñado muerto o con un primo segundo olvidado tiempo atrás.[33]

Naturalmente, este método ofrecía a McCarthy la posibilidad de ajustar algunas cuentas. Malcolm Cowley recibió una crítica indirecta por reseñar uno de los libros de su mejor amigo en las páginas de una publicación hoy olvidada llamada *Books*. McCarthy también lanzó un ataque indirecto al dedicar una entrega completa de la serie a la escasa presencia de críticos marxistas en las páginas de *New Masses*. Bromeaba sobre "la peculiar guerra

interna entre Marx y el esteticismo, que traza en las críticas izquierdistas de libros proletarios malos una política de partido de lo más híbrida”.[34]

Tal y como se esperaba, “Our Critics” suscitó reacciones, no necesariamente negativas, pero sí sorprendidas por el hecho de que unas mujeres estuvieran siendo tan… sí, tan incisivas. Un crítico de *The New York Times* que había sido vapuleado dedicó una columna entera al hecho. Incluso se tomó tiempo para componer un pareado condescendiente sobre las dos:

> Ay, Mary McCarthy y Margaret Marshall
> Dos chicas listas y de lo más imparcial.[35]

Sin embargo, opinaba que se habían equivocado al conceder demasiada importancia al aprendizaje formal y en ningún momento dejaba de referirse a ellas como “chicas”. Otros fueron más directos a la hora de expresar su desagrado. Franklin P. Adams, que había sido uno de los primeros admiradores de Parker, se quejó: “Estas chicas nos recuerdan a lo que se decía de un hombre cuyo nombre olvidamos: ‘Es el hombre más apacible de Chicago: siempre está enfadado’”.[36]

Había unos cuantos críticos que gustaban a McCarthy y así lo dijo: eran “perspicaces”, aunque “su fina lógica se ve algo empañada por las alabanzas indiscriminadas que reciben de sus editores”.[37] Uno de estos críticos era Rebecca West. El resto eran en su mayoría hombres, y uno de ellos recibía una alabanza especial por su capacidad para “relacionar lo que hay de valioso en la literatura moderna con el corpus literario del pasado”. Este hombre se sintió halagado. Era Edmund Wilson, el viejo amigo de Dorothy Parker, que para entonces había dejado *Vanity Fair* y se había convertido en un reconocido escritor. En aquel momento tenía cuarenta años, se había casado dos veces y estaba gordo y calvo. Su primer matrimonio le dio una hija y terminó en divorcio; el segundo terminó al morir su mujer en 1932, solo dos años después de la boda. Y muy pronto convertiría a McCarthy en su tercera esposa.

Cuando McCarthy se graduó en Vassar, en 1933, estaba casada con Harold Johnsrud. Siempre describió su matrimonio como un acto curiosamente impersonal. “Casarse con un hombre sin amarlo, que era lo que acababa de hacer yo, sin ser en realidad consciente, fue un acto de

maldad", escribió en una ocasión, palpablemente avergonzada.[38] Johnsrud se consideraba a sí mismo dramaturgo, pero da la impresión de que mientras duró el matrimonio vivió en su propio mundo. McCarthy nunca tuvo gran cosa que decir de él. Ambos se fueron mutuamente infieles; para 1936 se habían separado. McCarthy se embarcó entonces en una serie de aventuras amorosas –la que había causado en teoría la ruptura del matrimonio perdió lustre después del divorcio–, pero ningún hombre le duraba demasiado.

Su participación en círculos comunistas fue igual de ambivalente, algo que explica en parte los problemas que tuvo con Malcolm Cowley. En la universidad, McCarthy había conocido a izquierdistas, pero opinaba que sus actividades eran "una especie de *hockey* político jugado por unas chicas altas, demacradas y con indigestión que llevaban pantalones".[39] McCarthy, que era indudablemente guapa, aunque no de una manera llamativa, se sentía distinta de ellas. Carecía de compulsión personal de servir al bien común uniéndose a un partido político. Pero mediada la década de 1930 los círculos literarios e izquierdistas se solapaban de manera significativa. Quedar para tomar cócteles a menudo equivalía a hablar de Kafka y del Partido y sus problemas. Con el tiempo, los discursos apasionados sobre estos temas causaron efecto en ella. "Me hacían sentir mezquina y superficial; había en sus vidas, digámoslo así, una fealdad diaria que hacía que mi bonita existencia pareciera de mal gusto", escribió.[40]

Es la vena obstinada de McCarthy la que habla aquí. Si a la gente no le gustaba algo de lo que hacía, a menudo quería saber por qué. Su curiosidad se convertía entonces en convicción. "La historia se define por la indiferencia con la que escoge a un individuo y lo sitúa en una tendencia", escribió en su artículo autobiográfico "My Confession" [Mi confesión].[41] En él explicaba su improbable historial de comunista. Pero no todos los individuos se aferran a una tendencia y siguen adelante. La ecuanimidad nunca fue un atributo de McCarthy, al menos no en sus escritos.

McCarthy se posicionó en el debate estalinista-trotskista por accidente. Un amigo novelista incluyó su nombre en una lista de miembros del Partido que apoyaban un comité de defensa de Trotski sin explicarle lo que eso pudiera significar y así quedó la cosa. Fue ungida disidente. Desconcertada al principio, escribió después, empezó a pensar en el problema y más o menos llegó a la conclusión de que debía adoptar una actitud política

apropiada frente al problema. Le daba cierto caché en el circuito social:

> Damas escritoras enjoyadas palidecían y agitaban airadas sus pulseras cuando llegaba a una fiesta; jóvenes promesas del mundo editorial o publicitario se ajustaban incrédulos el cuello de la corbata cuando les urgía a examinar el asunto por sí mismos; bailando en una sala de fiestas, miembros del Partido jóvenes y altos me estrechaban contra su pecho y me decían: no seas tonta, preciosa.[42]

Es a lo que se refería Diana Trilling cuando dijo que el enfoque de la política de McCarthy era "irresponsable". Todos los detractores de McCarthy estaban convencidos de que sus dudas eran señal de falta de seriedad. Incluso alguien como Isaiah Berlin, que se declaraba admirador de McCarthy, le dijo a un biógrafo que "no se le daban bien las ideas abstractas. Era buena hablando de la vida en general. De la gente. La sociedad. Las reacciones de las personas".[43]

Pero entender a las personas por encima de las ideas abstractas es algo indispensable en política. McCarthy no era una pensadora al estilo de John Stuart Mill o el propio Berlin. No dedicó tiempo a formular un sistema de derechos, o a debatir la naturaleza de la justicia. Pero comprender la humanidad es una habilidad útil para el análisis político, como también lo era eso que más tarde llamaría "cuestionamiento de la ortodoxia y de la independencia de la opinión de la masa".[44] Era una habilidad especialmente idónea para analizar la política de mediados del siglo XX, en la que grandes sistemas de ideas abstractas –el nacionalsocialismo, el comunismo, el capitalismo– llevaron con frecuencia a la humanidad al desastre. En cualquier caso, convirtió a McCarthy en una persona capaz de capear las guerras internas izquierdistas de la década de 1930. Estar fuera de cualquier postura particular tenía sus ventajas cuando quienes defendían las distintas posturas se estaban sacando los ojos.

Para cuando empezó a colaborar en el Comité por la Defensa de Trotski, McCarthy vivía con Philip Rahv, coeditor de *Partisan Review*. También estaba en el comité editorial de la revista. Rahv no era un hombre guapo a la manera convencional, pero tenía un encanto de tipo oscuro, tormentoso. Hablaba con voz "fuerte, áspera, torrencial y marcado acento ruso".[45] También era profundamente marxista, al haber llegado a Nueva York

durante la Depresión y vivido las colas para conseguir comida. Lo que McCarthy no se tomaba lo bastante en serio, lo compensaba con creces Rahv, que no tenía miedo de insultar a personas cuando hacía públicas sus convicciones. “No era un hombre particularmente agradable”, dijo Isaiah Berlin.[46] Era “un hombre bastante cruel en muchos aspectos”, en opinión de Dwight Macdonald, otro miembro del equipo de *Partisan Review*.[47] Pero McCarthy lo veía de manera distinta. Cuando hizo su panegírico, dijo que se había sentido atraída por él a causa de una crítica de *Suave es la noche* que escribió para *Daily Worker*. Aunque la crítica era en su mayor parte negativa, a McCarthy le impresionó su “visión compasiva” de Fitzgerald, cronista de los ricos.[48] El tratamiento que hacía Rahv del libro tenía una “ternura” que no se había esperado, dijo.

Rahv, escribió más tarde McCarthy, había tenido que emitir “una ucase en su nombre” para incluirla en el comité editorial de *Partisan Review*.[49] Una ucase era una proclamación hecha por el zar en la Rusia presoviética. Así de difícil era incorporar a una mujer al proyecto. En el primer número, publicado a principios de 1934, McCarthy era la única mujer en la mancheta y la única mujer colaboradora. La naturaleza de su incorporación intelectual a la revista, recordaría divertida años después, la había puesto nerviosa. Los hombres que dirigían la publicación opinaban que McCarthy no estaba tan entregada a ruidosos debates sobre política como ellos y esta compartía su opinión. El regusto amargo de la disciplina del Partido Comunista no salvaba a la *Partisan Review* de todo tipo de ortodoxias internas. La pureza ideológica suscitaba gran cantidad de nerviosismo.

> El partidario, un joven pintor expresionista abstracto de buena familia neoyorquina, estaba tan ‘confundido’ políticamente que un día entró en la Librería Obrera (estalinista) y pidió un ejemplar de *La revolución traicionada*, de Trotski; además aquel día llevaba polainas y solo de imaginar su aspecto nos poníamos pálidos. ‘¿Te ha reconocido alguien? ¿Crees que se han dado cuenta de quién eras?’, quisimos saber enseguida.

Tal y como ilustra este episodio, los escritores y editores que trabajaban con *Partisan Review* eran todavía relativamente jóvenes, en la veintena y la treintena. Estaban locos por demostrar que su “pequeña revista” se merecía

un lugar en el mundo. Este entusiasmo a menudo se trasladaba al papel en forma de arrogancia, y no de esa clase que se aprende por un canal adecuado. “Solo en Estados Unidos, o, más bien, en un minúsculo sector de Nueva York”, de la década de 1930, tal y como lo explicaría años después McCarthy, “podía adoptarse un aire de suprema autoridad con tan pocas credenciales”.

A McCarthy le dieron la crítica de teatro porque los hombres dudaban de ella. El teatro era, visto desde su ortodoxia juvenil, una forma de arte burgués a la que prestaban escasa atención. “Si me equivocaba, ¿a quién le importaría? Ese fue el argumento decisivo”. Resultó ser un acierto. La dejaban hacer lo que quisiera y, de esta manera, tuvo tiempo para aprender a escribir. Resultó de ayuda el hecho de que McCarthy tuviera tendencia a odiar todo aquello que gustaba a los otros críticos, como le había ocurrido a Parker.

Deseosa de demostrar que era una buena marxista, McCarthy empezó evaluando obras de teatro por su contenido político, lo que en ocasiones la hacía caer en los tópicos. “Eran unos tiempos doctrinarios y todos estaban obsesionados por ‘detectar’ las tendencias latentes en el arte, como si fueran investigadores del FBI”, escribió. En su reseña de una producción de Orson Welles de *La casa de los corazones rotos*, de George Bernard Shaw, señaló su tendencia como actor a usar “una suerte de desagradable aceite viscoso con el que rocía la superficie de sus papeles”.[50] Clifford Odets y John Steinbeck, por su parte, sufrían de “autointoxicación” en la medida en que “intercalaban [en su escritura] pausas casi audibles para los aplausos”.[51] La única excepción, la única obra que de verdad le gustó, fue *Nuestra ciudad*, de Thornton Wilder, “lisa y llanamente una toma de conciencia, la demostración del hecho de que, en una obra de arte al menos, la experiencia puede capturarse, aprisionarse y observarse”.[52]

Para una de estas críticas tuvo que reseñar a una predecesora suya. La actriz Ruth Gordon había montado una obra titulada *Over Twenty-One* [Mayores de veintiuno], uno de los muchos intentos por parte de los dramaturgos de subir a escena un personaje tipo Dorothy Parker. “La personalidad de Dorothy Parker –comentó McCarthy–, queda tan natural en un teatro como una caricatura en Sardi’s”.[53] El leve eco del ingenio de Parker, pensaba, era la única razón por la que el público podía disfrutar de la obra.

En realidad, McCarthy no conoció en persona a Parker. La había visto de cerca en una ocasión, en un acto comunista en Nueva York. "Me decepcionó su aspecto rechoncho –escribió–. Hoy, la televisión me habría ahorrado esa sorpresa".[54] En años posteriores, a medida que se hacía mayor, la gente empezó a insultar a McCarthy comentando que también ella había engordado.

McCarthy conoció a Edmund Wilson en 1931, cuando este dio una charla en Vassar. No la entusiasmó. "Era gordo, ojeroso, nervioso y un orador terrible, el peor que he oído en mi vida incluyendo a un tartamudo al que oí años después en una reunión en Nueva York que presidí, el cual pronunciaba 'totalitarismo' con veintiuna sílabas, alguien las contó".[55] En 1937 lo cortejaban los editores de *Partisan Review*, que lo veneraban a él y a sus críticas con esa devoción propia de los intelectuales jóvenes. Para entonces Wilson colaboraba en casi todas las publicaciones importantes de Nueva York, por lo general como crítico literario, en ocasiones como periodista. Su libro sobre el simbolismo, *El castillo de Axel* –sobre el que fue a hablar en Vassar–, lo había convertido en un intelectual público con todas las letras. *Partisan Review* buscaba una firma literaria que mejorara su estatus cultural. Wilson podía proporcionarle eso.

McCarthy, siempre la rebelde del grupo, no estaba tan dispuesta como sus colegas a dejarse impresionar por Wilson. Aun así la reclutaron para ir a comer con él, junto con otros cinco editores. Wilson también pidió que estuviera Margaret Marshall, la coautora de "Our Critics". Consciente de la presión, McCarthy se puso nerviosa y antes del almuerzo se fue a tomar unos martinis con otro miembro del consejo editorial. Luego, durante la comida, los manhattans y el vino tinto corrieron como el agua. McCarthy se emborrachó tanto que se quedó dormida en una de las suites del hotel con Wilson y Marshall y no telefoneó a Rahv para decirle que estaba allí hasta la mañana siguiente.

Fue un episodio desafortunado. Pero el caso es que McCarthy accedió a salir con Wilson unas semanas más tarde. Terminó acompañándole a su casa en Connecticut y dejándose seducir en el sofá. Al poco tiempo, McCarthy dejaría a Rahv y se casaría con Wilson. Nunca consiguió explicar su comportamiento. "Me encantaba hablar con él, pero no me

atraía sexualmente", escribió en sus memorias.[56]

Los malos matrimonios a menudo se mitifican en retrospectiva. De Wilson y McCarthy se ha dicho muchas veces que era la unión de "dos tiranos".[57] Quizá sea una exageración. Las razones por las que la pareja se llevaba mal eran, por decirlo suavemente, complejas. Su hijo, Reuel, nacido en 1938, escribió un libro sobre la pareja en el que describía así su relación:

> Baste decir que Wilson, aguijoneado por demonios interiores, era capaz de tener un comportamiento grosero, cruel e incluso violento. McCarthy, marcada por un trauma de infancia –fue una niña huérfana cuyos tutores la trataban con crueldad– reaccionaba de manera emocional a las frecuentes provocaciones y críticas del marido.[58]

Antes de conocer a McCarthy, Wilson había llevado una vida sentimental y sexual bastante caótica. Le gustaban las mujeres muy inteligentes –su primer romance apasionado fue con Edna St. Vincent Millay, aunque esta terminó por romper con él–, pero le costaba mantener las relaciones en general, también con sus hijos. No tenía estabilidad económica porque su única fuente de ingresos era la escritura y esto era fuente de continuo estrés. Para colmo, bebía demasiado.

Cuando McCarthy se casó con Wilson este le prometió que la sacaría de la ciudad y que llevarían una vida más tranquila. Pero por muchos que fueran los encantos de una existencia en el norte del estado de Nueva York, o en Wellfleet o en Chicago –los Wilson vivieron en todos estos sitios mientras estuvieron casados–, no bastaron. McCarthy era desgraciada. La infelicidad afloraba en ramalazos de furia histérica que el otro hijo de Wilson, entonces adolescente, calificaba de "ataques". Uno de estos ataques, en junio de 1938, terminó con McCarthy ingresada en el pabellón psiquiátrico del hospital Payne Whitney, donde los médicos le diagnosticaron un trastorno de ansiedad. En el segundo volumen de sus memorias, *How I Grew* [Cómo crecí], McCarthy afirma que su ataque se desencadenó cuando Wilson, borracho, le pegó. En aquel momento estaba embarazada de dos meses y medio.

Es un episodio sobrecogedor y muchos se han sentido intimidados cuando han intentado conocerlo en detalle. Una prima de Wilson, que había trabado amistad con McCarthy y había estado presente en los momentos

peores, le contó al biógrafo Lewis Dabney que hablar con la pareja sobre su matrimonio significaba "oír visiones de la realidad tan mutuamente excluyentes como las de los personajes de *Rashomon*". Al igual que en esa película, puede que no hubiera manera de conciliar las distintas versiones. Durante el proceso de divorcio, Wilson afirmó que jamás le había levantado la mano a su mujer "excepto en una ocasión". Quizá estaba describiendo el incidente que terminó en el Payne Whitney. En cualquier caso, durante la vista judicial en 1945, siete años más tarde, los amigos se pusieron del lado de McCarthy.

Pero del matrimonio salieron dos cosas indudablemente positivas para McCarthy. Una fue su hijo, Reuel. La otra fue su tránsito a la ficción. Durante toda su vida diría que Wilson fue quien insistió en que probara a escribir narrativa, porque pensaba que el trabajo que había estado haciendo en *Partisan Review* y otras publicaciones era demasiado limitado para su talento. También la apoyó desde el punto de vista material, contratando una niñera para que McCarthy pudiera escribir incluso cuando su hijo era todavía muy pequeño.

Los cuentos que escribió McCarthy estando casada con Wilson hacen honor al cumplido que este había hecho al trabajo de Parker: daban la sensación de haber sido escritos por alguien con "una necesidad apremiante de escribir". El primero que publicó se titula "El hombre de la camisa de Brooks Brothers". Era el primer cuento en que aparece Meg Sargent, alter ego de McCarthy, tomando un tren a Reno para divorciarse de su primer marido. En el tren conoce a un hombre de negocios del Medio Oeste, aburrido y casado. Termina por acostarse con él, pero con una actitud ambivalente, de arrepentimiento casi. Durante todo el encuentro, Meg Sargent se observa a sí misma, examinando sus actos. "Era verdad, siempre estaba deseando que ocurriera algo emocionante y romántico –reflexiona al principio–. Pero tampoco era tan romántico ser la chica que se sienta en el vagón restaurante y coquetea con hombres".[59] Aunque eso es precisamente lo que hace, en parte porque disfruta ejerciendo así su poder sexual. Meg es bonita, pero no se vanagloria de ello. Sabe que solo es bonita a ojos de un tipo concreto de estadounidense:

> En el fondo despreciaba a los hombres que la habían considerado perfecta porque sabía que con un bañador en Southampton nunca

> habría llamado la atención y, aunque jamás se había sometido a tan cruel prueba, la tenía presente como una amenaza. Un ejemplar de *Vogue* hojeado en un salón de belleza, un almuerzo en un restaurante que no se podía permitir bastaban para recordarle el peligro. Y si se había sentido a salvo con los distintos hombres que habían estado enamorados de ella era porque –ahora se daba cuenta– de un modo u otro todos eran unos fracasados […]. Cada uno de ellos estaba incapacitado a su manera para la vida estadounidense y por tanto era humilde en el amor. ¿Y estaba ella impedida, pertenecía a aquella fraternidad de lisiados, o acaso no era una mujer sensata y normal que se había pasado la vida en un exilio autoimpuesto, una princesa entre monstruos?[60]

Se supone que Rahv era uno de los "monstruos" a los que se refería McCarthy, pero no consta que este se ofendiera. Los editores de *Partisan Review* sabían que el cuento causaría cierto escándalo. Su explicitud era algo inusitado en su tiempo. Aquello no hizo más que abrir el apetito por publicarlo, y el escándalo resultó rentable. "En aquel momento yo estaba en Exeter –le contó George Plimpton a uno de los biógrafos de McCarthy–. Y causó casi tanta conmoción como Pearl Harbor".[61] Muchos hombres se quejaban de que los retratos que hacía McCarthy de ellos en sus relatos eran demasiado severos. Aunque a Vladimir Nabokov, que era amigo de Wilson, le encantó la recopilación que se publicaría más delante de los cuentos de McCarthy, "algo espléndido, poético, inteligente y nuevo".[62] A un aspirante a escritor muy joven llamado Norman Mailer, por entonces aún en Harvard, también le gustaron mucho.

A las mujeres solía gustarles este relato porque se identificaban con el espíritu independiente de Meg, con su seguridad, así como con sus errores. "Una heroína feminista que era fuerte e insensata", recordó haber pensado Pauline Kael cuando lo leyó en sus inicios como guionista en la costa oeste.[63] "Era necia, pero no débil". El matiz era difícil de captar. Pero que Meg fuera obstinada y segura de sí misma sin tener siempre razón era una combinación poco común en los arquetipos femeninos. En las películas y en los libros era infrecuente permitir a las mujeres ser al mismo tiempo impulsivas y vulnerables.

El relato tuvo tanto éxito que, al año de su publicación, McCarthy sacó

una recopilación de cuentos protagonizados por Meg titulada *The Company She Keeps* [Malas compañías]. Era su primer libro, y recibió algunas críticas entusiastas, la mayoría de las cuales retrataban a McCarthy como una especie de asesina cuya arma homicida es la prosa. “La sátira se administra de una manera tan suave y letal como un gato matando un ratón”, escribió el crítico de *The New York Times*.[64] El crítico de libros del *New York Herald Tribune* declaró que McCarthy “tenía un don para la maldad sutil”, aunque también decía de Meg que era una “encantadora chica malcriada”.[65] En *The New Republic*, fue Malcolm Cowley quien escribió la crítica y al principio parece desagradarle el tono de los primeros cuatro episodios del libro:

> Inteligente y malvado, pero sin llegar a ser malvadamente inteligente: psicológicamente perspicaz, pero nunca parece ir mucho más allá de la superficie […]. Y la heroína que con tan malas compañías anda es quizá el peor personaje de todos: el más esnob y afectado y rencoroso, el menos seguro de tener personalidad propia, o de existir siquiera fuera de ese libro que no deja de reescribir.[66]

Las personas razonables podrían disentir respecto a que Meg sea esnob o afectada o rencorosa, o simplemente joven. Meg va a ver a un psicoanalista y descubre que su confusión y su pretenciosidad son fruto en gran medida de una infancia terrible, esa “biografía triste” que la acompañaba siempre.[67] Sale del despacho del psicoanalista preparada para “detectar sus propios fraudes”.[68] A diferencia de otros críticos, Cowley se daba cuenta de hasta qué punto esto le daba totalmente la vuelta al libro:

> La señorita McCarthy ha aprendido el difícil arte de resolverlo todo tal y como podría haber ocurrido, sin contar ni una sola mentira defensiva […]. *The Company She Keeps* no es un libro grato, ni demasiado bien hecho, pero tiene esa cualidad poco usual de haber sido vivido.[69]

Lo supiera Cowley o no, es cierto que el libro había sido vivido. La naturaleza autobiográfica de los cuentos está fuera de duda. Se alteraron los detalles, pero no los hechos esenciales. Meg, al igual que McCarthy, es una joven del oeste. Se le ha muerto un progenitor y ha vivido una infancia de privaciones, pero está intentando hacerse un nombre como escritora en Nueva York. Su matrimonio se ha desmoronado de la misma manera que

lo hizo el primero de McCarthy, porque apareció otro hombre. Tiene un primer trabajo parecido, la misma clase de amigos y el mismo tipo de amantes que tuvo McCarthy en su juventud. "No creo que escribiera nunca nada que se pareciera tanto a una confesión", dijo una vez el crítico Lionel Abel, aunque no era su admirador.[70]

De lo que no había duda era que McCarthy estaba haciendo algo distinto. Aunque ni de lejos tan autohiriente como la de Parker, su ficción tendía a ser crítica. En la medida en que reflejaba sus experiencias, se situaba fuera de ellas, las examinaba y se examinaba a sí misma para, a continuación, convertir en ficción los hechos de acuerdo con los juicios que emitía. El autoconocimiento en su ficción era algo por completo distinto del tono que solían tener hasta entonces las obras autobiográficas: era malicioso, distante, sincero pero de una manera despiadada.

Evidentemente se sentía lo bastante cómoda con esta técnica como para aplicarla a experiencias más recientes. Otro relato que escribió mientras estaba con Wilson y que se publicó en *The New Yorker*, "The Weeds" [La maleza] se asomaba a algunos aspectos dolorosos del matrimonio. La historia empieza con una mujer sin nombre cavilando en un jardín sobre cuándo va a dejar a su marido. Termina por huir a Nueva York. El marido anónimo viaja hasta allí y la lleva de vuelta a casa. La mujer tiene un ataque y la narradora, al describirlo, analiza sus motivos con aspereza:

> Era consciente de estar dando una imagen grotesca e incluso repulsiva, de que su marido se había conmocionado al verla y oírla, pero los sollozos entrecortados le producían placer porque se daba cuenta de que era la única forma que le quedaba de castigarlo, de que su aspecto de bruja y la visible degradación de su espíritu constituirían, en última instancia, su venganza.[71]

Los elementos autobiográficos del relato eran deliberados, McCarthy le había enseñado a Wilson uno de los borradores. Este no tuvo queja sobre cómo salía retratado. Después de que se publicara en *The New Yorker*, sin embargo, cambió de opinión. "Y la verdad es que se enfadó mucho. Le dije: 'Pero si ya te lo había enseñado'. Y dijo: '¡Pero lo has mejorado!'".[72]

En 1944, después de siete años de peleas y discusiones que inspiraron esta brillante colección de relatos, McCarthy dejó a Wilson. Siguió una feroz

batalla por el divorcio que terminó en los tribunales. Se discutió mucho sobre el tamaño y la forma precisos de cada uno de los agravios de los cónyuges. Aunque había sido un mal matrimonio, aunque podía haberse calificado de catástrofe desde el punto de vista emocional, de alguna manera había ayudado a McCarthy a producir su mejor trabajo. Como se suele decir en estos casos, eso no es "compensación suficiente", pero la ficción de McCarthy, más que las críticas de producciones teatrales ya fuera de cartel o de novelas olvidadas, sería lo que permanecería. Esto nos lleva a la fiesta en casa de Philip Rahv en 1944, esa en la que McCarthy hizo el comentario que enfureció a Hannah Arendt. Las tensiones de fondo y la ruptura de su matrimonio quizá expliquen ese comentario tan frívolo sobre Hitler. Era una metedura de pata impropia de McCarthy, que era una anfitriona inveterada. En "The Weeds", la esposa llega a Nueva York y encuentra que su círculo ha cambiado; pocos amigos le devuelven las llamadas. En la vida real, McCarthy volvió a Nueva York en circunstancias ventajosas. El éxito de crítica de sus relatos la habían convertido en una escritora con todas las letras, una posición mucho más envidiable de la que le habían procurado jamás sus críticas de teatro y de libros en revistas de izquierdas. Entonces, como ahora, la novela era vista como la cima del éxito literario. De repente era una autora solicitada y empezó a recibir ofertas para impartir clases, que aceptó, primero en Bard y luego en Sarah Lawrence. También encontró un marido mucho más sereno, mucho menos arrogante que Wilson. Era un escritor de la revista *The New Yorker* esbelto y elegante con el aliterativo nombre de Bowden Broadwater, con quien se casó en diciembre de 1946.

A estas alturas McCarthy se había labrado una reputación muy particular. Era conocida para los lectores de revistas literarias y revistas moderadamente cultas, pero sus libros no eran *bestsellers*. Y sin embargo el público de pronto empezó a fijarse en cosas como su peinado o su estilo de vestir. "Hubo un periodo […] en que pareció cultivar una suerte de imagen sencilla, a lo George Eliot", recordaba un observador de aquellas fiestas.[73] Y su fama había empezado a extenderse a la cultura más popular. *The Company She Keeps* se incluyó en la columna de *Vogue* sobre libros que dan que hablar. Se decía que McCarthy escribía "como una inteligente arpía armada con un arpón que clava solo para divertirse".[74]

Esa opinión, la de que el estilo de McCarthy era malicia en estado puro,

era generalizada. Los críticos siempre reconocían que poseía cierta sagacidad, un estilo afilado. Pero no les gustaba lo que veía McCarthy cuando miraba el mundo, o, en el mejor de los casos, la encontraban maleducada por el hecho de trasladarlo al papel. Para sus reseñas elegían imágenes que sugerían que su prosa les resultaba hiriente, destructiva y quizá malintencionada. Esto se daba tanto en personas que conocían a McCarthy personalmente como en otras que no. Su amigo Alfred Kazin más tarde diría del libro que era "profundamente serio", pero "tan maliciosamente femenino como los comentarios que hace una corista de otra".[75]

Quizá no haya en esto nada de femenino. Quizá nada sea malicioso en el sentido tradicional de la palabra. La ficción de McCarthy tiene un matiz satírico, pero los personajes femeninos basados en ella misma son tan susceptibles de sus juicios como los que están basados en otras personas. Era, en otras palabras, inteligente. Pero no necesariamente maliciosa ni desagradable.

Hay quizá una excepción que confirma la regla. Después de casarse con Broadwater, McCarthy empezó a escribir una novela centrada en la izquierda intelectual de Nueva York, titulada *The Oasis* [El oasis]. El punto de partida es algo fantasioso, un grupo de intelectuales de ideas socialistas que emigran a la Pensilvania rural para construir una utopía. Como es de esperar, el proyecto fracasa, en gran parte por las pretensiones de los habitantes de la colonia. Es difícil saber cuáles fueron los motivos exactos que llevaron a McCarthy a escribir *The Oasis*, un libro que despachó rápidamente, en cuestión de meses. Por entonces la sátira política estaba de moda a raíz de la publicación de *Rebelión en la granja*, de Orwell; es posible que esa fuera su inspiración. En la vida real, McCarthy acababa de vivir un intento desastroso por recabar, junto a otros intelectuales estadounidenses de izquierdas, ayuda para escritores extranjeros. El proyecto se había desintegrado fruto de las luchas internas. Es posible que concibiera *The Oasis* como una venganza.

"La historia es totalmente ficticia", diría años más tarde McCarthy, sin embargo.[76] Se refería al argumento. Las personas que salen, admitió, estaban tomadas de la vida real. "Al menos intento ser lo más exacta posible sobre la esencia de una persona, encontrar la clave que la explica tanto en la vida real como en la ficción". La esencia de Philip Rahv cobra forma en

un personaje llamado Will Taub. Taub es el líder del grupo, pero su arrogancia enmascara serias inseguridades, entre otras cosas, su condición de judío. Lo apoya una mujer silenciosa con quien se muestra "brusco y malhumorado […] cada vez que esta intenta reflexionar sobre problemas sociales".[77] Rahv para entonces se había casado con una compañera de clase de McCarthy en Vassar, una mujer llamada Nathalie Swan que respondía hasta cierto punto a esa descripción.

En abstracto, la novela es divertida. Socialmente era un autosabotaje. McCarthy se burlaba de manera directa de muchas de sus amistades. Se desató una oleada de críticas sobre la supuesta maldad de la novela entre personas que, a lo largo de los años, habían estado vinculadas a *Partisan Review*. "Esa mujer es una canalla" es una queja atribuida a Diana Trilling.[78] Es difícil pasar por alto lo traicionados que debieron de sentirse muchos de los parodiados. Rahv en concreto se sintió herido. Convocó una reunión para debatir qué hacer al respecto y muchos trataron de hacerle desistir de su venganza. Pero Rahv estaba decidido y amenazó con demandar. Contrató a un abogado, que envió una carta al editor estadounidense de la novela en la que se afirmaba que "constituye una grave violación de su derecho a la intimidad, con un material completamente falso, objetable y difamatorio".[79] Terminó por recular, en parte porque sus amigos le recordaron que para hacer una demanda por difamación primero tenía que demostrar su similitud con el personaje ridiculizado en la novela de McCarthy. Era un panorama poco tentador.

Para empeorar las cosas, el libro no tuvo demasiado éxito. Hacía referencia a un mundo relativamente insular y que desde luego no era reconocible para la gran mayoría de los lectores de prensa generalista. "La precisión de la señorita McCarthy es un inconveniente cuando escribe un libro para esos públicos concéntricos suyos", se quejaba el crítico de *The New York Times*:

> El círculo íntimo es demasiado pequeño. El editor de una revista pequeña no es el primer lord del Tesoro británico. Y los lectores que no pertenezcan a ese círculo extraerán poco de *The Oasis*, a excepción de una vaga sensación de talento para insultar y unas cuantas escenas logradas.[80]

Una persona que leyó el libro, que conocía bastante bien ese círculo íntimo y aun así le encantó, fue Hannah Arendt. Poco antes de la publicación de este, Arendt y McCarthy se habían reconciliado en un andén de metro. “Pensamos de manera muy parecida”, al parecer le dijo Arendt, cinco años después de la discusión en la fiesta.[81] Y en una carta alababa la novela que los demás habían odiado tanto:

> Tengo que decirte que me resultó una auténtica delicia. Has escrito una verdadera joyita. Me gustaría decir, sin ánimo de ofender, que no es solo mejor que *The Company She Keeps*, sino que está en otro nivel por completo distinto.

Lo que sí hizo el libro en su momento fue acercar a la “singularmente perversa” McCarthy a la paria consciente, Arendt.

Resultó que, intelectualmente, estaban hechas la una para la otra. Seguirían siendo amigas, de forma ininterrumpida, hasta la muerte de Arendt. Una larga amistad entre mujeres de temperamentos similares no es algo en sí fuera de lo corriente. Pero la alianza McCarthy-Arendt fue de una tenacidad especial. Rara vez coincidían en el mismo lugar y por tanto vivieron gran parte de su amistad por carta. Eran cartas llenas de chismes, pero siempre mezclados con las cuestiones intelectuales que también debatían, opiniones sobre libros de amigos, sobre lo que escribía cada una. Sus ideas eran buenas e interesantes, pero tenían raíces en el mundo real y estaban vinculadas a la humanidad de quienes las defendían.

Durante gran parte de la década de 1950 McCarthy estuvo viviendo en varias ciudades pequeñas de Nueva Inglaterra con su hijo y Bowden Broadwater. Escribió a Arendt para contarle una visita de Rahv –que había demostrado estar dispuesto a perdonar con la misma rapidez con la que se había enfadado por *The Oasis*– comentando que “sus convicciones marxistas me resultan antediluvianas”.[82] A continuación explica que “me puso horriblemente nerviosa, como si estuviéramos gritándonos el uno al otro en la torre de Babel. No enemistados, solo distanciados y vigilándonos mutuamente. Probablemente fue culpa mía”. También se quejaba de todas las personas que la habían interrumpido en fiestas y charlas. Mientras tanto, desde su apartamento del Upper West Side de Nueva York, Arendt le contestaba con largas y solidarias disquisiciones sobre esos “filósofos de

cabaré”.[83] Y añadía reflexiones sobre Sócrates, Descartes, Hobbes, Kant, Pascal y, por supuesto, Heidegger.

También cruzaron océanos para verse. Arendt se reunió con McCarthy en Europa mientras esta estaba escribiendo unos libros sobre Florencia y Venecia. Le pedía a McCarthy que “anglicanizara” sus escritos, como habían hecho otros amigos suyos. Cuando Arendt se estableció de manera casi permanente en Europa, McCarthy empezó a alojarse en su apartamento de Nueva York. En espíritu eran inseparables.

Muchos contemporáneos de McCarthy sugirieron, o afirmaron directamente no entender qué veía Arendt en ella. Sobre el papel eran tan distintas, pensaba la gente: Arendt, tan densa, con esos pensamientos tan complejos y McCarthy, afilada y elegante. Al menos esa fue la manera más amable de decirlo. Muchos pensaban que McCarthy no era una pensadora a la altura de su amiga. Pero a Arendt el intelecto de su amiga no le parecía tan inferior. Le mandaba a McCarthy sus originales para que le diera su opinión y los editara, además de “anglicanizarlos”, y la correspondencia entre ambas está llena no solo de chismorreos e informes domésticos, sino también de discusiones sobre la definición de ficción, sobre el alcance del fascismo y sobre la moral privada y el sentido común.

Por mucho que, retroactivamente, se sitúe a McCarthy y Arendt dentro de este círculo de hombres que explican cosas (los “chicos”, en la lengua vernácula de la correspondencia entre las dos mujeres), la realidad de la situación era más compleja. No las habían aceptado como “uno más de los chicos”. Por mucho que los hombres admiraran su trabajo, también se mostraban hostiles y a la defensiva cuando se enfrentaban a críticas de Arendt y McCarthy. Lo cierto es que ninguna de las dos tenía demasiadas cosas buenas que decir de la mayoría de los hombres del grupo. De Saul Bellow, por ejemplo, McCarthy le escribió a Arendt:

> He sabido que el pobre Saul anda otra vez en baja forma, atacando a lo que él llama el ‘*establishment* americano’, es decir, los críticos. Dio una conferencia en Londres y se pidió al público que siguiera sentado diez minutos (¿o fueron cinco?) después de que terminara de hablar para que nadie pudiera acercarse a él a pedirle un autógrafo de camino al coche que lo sacaría de allí.[84]

De Kazin, que había atacado a McCarthy por escrito, Arendt dijo:

> Esta clase de personas empeora con la edad, y este es un caso de simple envidia. La envidia es un monstruo.[85]

Por supuesto, estos insultos no eran solo una muestra de solidaridad femenina. Ni McCarthy ni Arendt habrían aceptado una definición de su amistad que incluyera el adjetivo "feminista". Las otras mujeres del grupo les eran antipáticas. Estaban deseosas de hablar como mujeres, pero nunca habrían aceptado considerar su sexo como un rasgo definitorio. Parte de las razones de esto tienen que ver con la época en que vivieron. Parte fue el hecho de que ninguna encajaba demasiado bien con nadie, salvo con la otra. El vínculo entre ellas no estaba construido sobre el sentido tradicional de hermandad. Eran aliadas que a menudo pensaban "de forma muy parecida", tal y como comentó Arendt al principio de su amistad. Y esa forma de pensar compartida se transformó en una armadura que usarían ambas cada vez que el mundo parecía ponerse en su contra.

1 Eileen Simpson, "Ode to a Woman Well at Ease", *Lear's*, abril de 1990, citado en Frances Kiernan, *Seeing Mary Plain: A Life of Mary McCarthy*, Norton, 2000, p. 223.

2 Young-Bruehl, *Hannah Arendt*, p. 197.

3 Elizabeth Hardwick, "Mary McCarthy in New York", *The New York Review of Books*, 26 de marzo de 1992.

4 *Memories of a Catholic Girlhood*, Harcourt, Brace & Company, 1957, p. 61 [*Memorias de una joven católica*, trad. de Andrés Bosch Vilalta, Barcelona, Lumen, 2001].

5 *The Company She Keeps*, Harcourt, Brace & Company, 1942, p. 263.

6 Ibíd., p. 194.

7 *Memories of a Catholic Girlhood*, p. 16.

8 *The Company She Keeps*, p. 264.

9 *Memories of a Catholic Girlhood*, p. 102.

10 Ibíd., p. 111.

11 Ibíd., p. 121.

12 Ibíd., p. 111.

13 Hardwick, "Mary McCarthy in New York".

14 Citado en Kiernan, *Seeing Mary Plain*.

15 Diana Trilling, *The Beginning of the Journey*, Harcourt Brace, 1993, pp. 350-351.

16 *The Company She Keeps*, p. 276.

17 *How I Grew*, Harvest Books, 1987, p. 56.

18 Ibíd., p. 61.
19 Ibíd., p. 78.
20 "The Vassar Girl", vacaciones de 1951, citado en Kiernan, *Seeing Mary Plain*.
21 *The Group*, Harcourt Brace, 1963, p. 30 [*El grupo*, Barcelona, Tusquets, 2004].
22 Elinor Coleman Guggenheimer, citada en Kiernan, *Seeing Mary Plain*, p. 67.
23 Lucille Fletcher Wallop, citada en Kiernan, *Seeing Mary Plain*, p. 67.
24 Carta de Mary McCarthy a Ted Rosenberg, 1 de noviembre de 1929, citado en Kiernan, *Seeing Mary Plain*, p. 69.
25 "Two Crystal-Gazing Novelists", *Con Spirito*, febrero de 1933, citado en Kiernan, *Seeing Mary Plain*.
26 "My Confession", en *On the Contrary*, p. 80.
27 Adam Kirsch, "What's Left of Malcolm Cowley", *City Journal*, primavera de 2014.
28 *Intellectual Memoirs 1936-1938*, Harcourt Brace Jovanovich, 1992, p. 9.
29 "Coalpit College", *The New Republic*, 2 de mayo de 1934.
30 "Mr. Burnett's Short Stories", *The Nation*, 10 de octubre de 1934.
31 "Pass the Salt", *The Nation*, 30 de enero de 1935.
32 "Our Critics, Right or Wrong, Part I", *The Nation*, 23 de octubre de 1935.
33 "Our Critics, Right or Wrong, Part III", *The Nation*, 20 de noviembre de 1935.
34 "Our Critics, Right or Wrong, Part IV", *The Nation*, 4 de diciembre de 1935.
35 John Chamberlin, "Books of the Times", *The New York Times*, 12 de diciembre de 1935.
36 F. P. Adams, "The Conning Tower", *New York Herald Tribune*, 13 de diciembre de 1935.
37 "Our Critics, Right or Wrong, Part V", *The Nation*, 18 de diciembre de 1935.
38 *How I Grew*, p. 267.
39 "My Confession", en *On the Contrary*, p. 78.
40 Ibíd., p. 86.
41 Ibíd., p. 77.
42 Ibíd., p. 100.
43 Isaiah Berlin, citado en Kiernan, *Seeing Mary Plain*.
44 "My Confession", en *On the Contrary*, p. 102.
45 "Philip Rahv (1908-1973)", en *Occasional Prose*, Harcourt, 1985, p. 4.
46 Isaiah Berlin, citado en Kiernan, *Seeing Mary Plain*.
47 Entrevista a Dwight Macdonald de Diana Trilling, *Partisan Review*, 1984, citado [añado] en *Interviews with Dwight Macdonald*, ed. de Michael Wreszin, University Press of Mississippi, 2003.
48 "Philip Rahv (1908-1973)", en *Occasional Prose*, p. 4.
49 *Theatre Chronicles, 1937-1962*, Farrar, Straus and Giroux, 1963, p. ix.
50 "Theatre Chronicle", *Partisan Review*, junio de 1938.
51 "Theatre Chronicle", *Partisan Review*, marzo-abril de 1940.
52 "Theatre Chronicle", *Partisan Review*, abril de 1938.
53 "Wartime Omnibus", *Partisan Review*, primavera de 1944.
54 *How I Grew*, p. 16.
55 Ibíd., p. 260.
56 *Intellectual Memoirs*, p. 97.
57 David Laskin, *Partisans: Marriage, Politics, and Betrayal Among the New York Intellectuals*, University of Chicago Press, 2000, p. 88.
58 Reuel K. Wilson, *To the Life of the Silver Harbor*, University Press of New England, 2008, p. 53.

59 *The Company She Keeps*, Harcourt Brace & Company, 1942, p. 84.
60 Ibíd., p. 112.
61 George Plimpton, citado en Kiernan, *Seeing Mary Plain*, p. 181.
62 Carta de Vladimir Nabokov a Edmund Wilson, 6 de mayo de 1942, incluida en *Dear Bunny, Dear Volodya: The Nabokov-Wilson Letters, 1940-1971*, ed. de Simon Karlinsky, University of California Press, 2001.
63 Pauline Kael, citada en Kiernan, *Seeing Mary Plain*, p. 181.
64 William Abrahams, "Books of the Times", *The New York Times*, 16 de mayo de 1942.
65 Crítica de Lewis Gannett, *New York Herald Tribune*, 15 de mayo de 1942.
66 Malcolm Cowley, "Bad Company", *The New Republic*, 25 de mayo de 1942.
67 *The Company She Keeps*, p. 194.
68 Ibíd., p. 223.
69 Cowley, "Bad Company".
70 Lionel Abel, citado en Kiernan, *Seeing Mary Plain*, p. 180.
71 "The Weeds", en *Cast a Cold Eye*, Harcourt Brace & Company, 1950, p. 35.
72 Mary McCarthy en *Contemporary Authors*, *New Revision Series*, vol. 16 (1984), citado en Kiernan, *Seeing Mary Plain*, p. 208.
73 Margaret Shafer, citada en Kiernan, *Seeing Mary Plain*, p. 267.
74 "People Are Talking About", *Vogue*, julio de 1947.
75 Alfred Kazin, "How to Plan Your Reading", *Vogue*, julio de 1947.
76 "The Art of Fiction, No. 27: Mary McCarthy", *The Paris Review*, invierno-primavera de 1962.
77 *The Oasis*, Harcourt Brace, 1949, p. 39.
78 William Barrett, *The Truants: Adventures Among the Intellectuals*, Doubleday, 1982, p. 67.
79 Carta de H. William Fitelson a Robert N. Linscott, 3 de mayo de 1949, en los papeles de Mary McCarthy en Vassar.
80 Donald Barr, "Failure in Utopia", *The New York Times*, 14 de agosto de 1949.
81 Carta de Hannah Arendt a Mary McCarthy, 10 de marzo de 1949, incluida en *Between Friends*.
82 Carta de Mary McCarthy a Hannah Arendt, 10 de agosto de 1954, incluida en *Between Friends*.
83 Carta de Mary McCarthy a Hannah Arendt, 20 de agosto de 1954, incluida en *Between Friends*.
84 Carta de Mary McCarthy a Hannah Arendt, 11 de octubre de 1966, incluida en *Between Friends*.
85 Carta de Hannah Arendt a Mary McCarthy, 20 de octubre de 1965, incluida en *Between Friends*.

VI

PARKER Y ARENDT

A mediados los años cincuenta, después de casi dos décadas de publicar solo de manera intermitente y dedicada sobre todo a trabajar en guiones, Dorothy Parker trató de escribir de nuevo en serio. Siempre lo hacía por la misma razón: estaba arruinada. Pero esta vez, de pronto, le resultaba difícil encontrar trabajo.

El problema era político; el nombre de Parker no dejaba de asociarse al comunismo. Si Parker fue miembro o no del Partido Comunista sigue siendo objeto de debate. Pero había escrito para órganos del partido y aparecido en actos comunistas. Así que cuando los ánimos de Estados Unidos empezaron a volverse en contra del comunismo, su nombre empezó a salir en investigaciones gubernamentales. Cuando el FBI se presentó en su casa por primera vez, en 1951, su perro se dedicó a saltar sobre los agentes. “Escuchen, ¡ni siquiera consigo que mi perro se esté quieto! ¿Tengo pinta de alguien con capacidad para derrocar un gobierno?”, les dijo al parecer.[1]

Bien porque les hizo gracia, bien porque Parker era un personaje público demasiado imponente, el caso es que el FBI no la detuvo. El senador McCarthy amenazó con convocarla a una comparecencia ante el Comité de Actividades Antiamericanas, pero nunca lo hizo. El comité estatal de Nueva York sí la convocó, y Parker prestó declaración educadamente y se acogió a la quinta enmienda cuando se le preguntó si había pertenecido alguna vez al Partido Comunista. Al final no se le impuso castigo formal de ninguna clase. Pero la mancha estaba ahí. Parker sufrió por ello, no tanto de cara al público como en Hollywood. De pronto perdió lo que había sido, durante casi veinte años, una fuente continua de sustanciosos ingresos. También su vida personal se volvió inestable. Había empezado a beber copiosamente. Se había divorciado de Alan Campbell en 1947, vuelto a casar con él en 1950, separado de nuevo en 1952. No se reconciliarían hasta 1961.

En el ínterin, Parker, desempleada, regresó a Nueva York y se instaló en un hotel que le gustaba llamado Volney. Coescribió una obra de teatro

sobre mujeres solitarias y cada vez mayores como ella titulada *The Ladies of the Corridor* [Las damas del pasillo]. También volvió a escribir relatos para *The New Yorker*, aunque ninguno alcanzó la excelencia de sus trabajos anteriores.

Había indicios de que estaba perdiendo lo que quedaba de su talento, algo que ella misma reconoció. Un cuento titulado "Lolita",[2] publicado en la revista *The New Yorker* en agosto de 1955, parece inspirado en el libro de Nabokov del mismo título, aunque salió semanas antes de que la novela se publicara por primera vez, en Francia. La "Lolita" de Parker también narra las experiencias de una mujer soltera y sola cuya hija es seducida por un huésped llamado John Marble. No está claro por qué se parece tanto esta historia a la novela que publicaría después Nabokov; la teoría más convincente de los estudiosos en la materia es que Parker supo del manuscrito de Nabokov por Wilson, quien había leído *Lolita* y le había desagradado.[3] Sea cual sea la explicación de este episodio –un caso extremo de despiste o un deseo de competir con un novelista intelectual ruso en auge–, sugiere que cuando escribió el relato a Parker no le iban bien las cosas.

En cualquier caso, lo que Parker estaba escribiendo por entonces no era ni una pálida sombra del éxito alcanzado por su trabajo anterior. Ya no estaba interesada ni era capaz de escribir esas piezas llenas de ingenio que el público seguía esperando de Dorothy Parker. Dicho en pocas palabras, estaba deprimida. Benchley había muerto de un ataque al corazón en 1945. Alexander Woollcott también había muerto de lo mismo dos años antes, en 1943. Nueva York era una ciudad distinta de la de las décadas de 1920 y 1930. Ahora, en lugar de ser una joven inteligente rodeada de talentos prometedores, Parker era una eminencia gris, un papel que, es evidente, le resultaba antipático.

La única fuente de ingresos estables que consiguió, al final, fue un contacto con una revista masculina recién remozada llamada *Esquire*. Su editor, Harold Hayes, tenía a Parker en gran estima y le ofreció escribir crítica de libros. Fue el último periodo de escritura razonablemente continuada de su vida; en ocasiones no entregaba a tiempo, pero al menos logró cumplir sus encargos varias veces al año. Las reseñas resultantes carecen de la concisión del trabajo anterior de Parker en la sección The Constant Reader. Son más bien meditaciones de una mente dispersa, envejecida, antes que los afilados

proyectiles de las críticas de antaño. Pero conservan restos de su humor. En ocasiones las usaba para recordar a sus amistades.

> El difunto Robert Benchley, que Dios lo tenga en su gloria, casi no soportaba entrar en una librería. Lo suyo no era un caso de esa aflicción tan extendida, la claustrofobia; su problema provenía de una grande y dolorosa conmiseración. No disfrutaba viendo las hileras y pilas de volúmenes relucientes, porque mientras las miraba lo inundaba, igual que una ola gigante, la visión de cada uno de los autores de cada uno de esos libros diciéndose, al terminar su obra: 'Por fin… ¡lo he conseguido! He escrito el libro, Ahora él y yo seremos famosos para siempre'.[4]

Sus publicaciones eran intermitentes, sus editores a veces se quejaban de tener que sacarle los textos con sacacorchos, pero, cuando conseguía escribir, parecía disfrutar de ello. Ensalzaba a viejos amigos, como Edmund Wilson. Atacaba a viejos enemigos, como Edna Ferber. Cuando su editor le pidió que reseñara *The Years With Ross* [Los años con Ross], publicado unos años antes, escribió algunas de sus mejores frases en años, recordando a su viejo jefe: "Su largo cuerpo parecía solo hilvanado, sus cabellos eran como las púas del inquieto puercoespín, sus dientes eran Stonehenge, sus ropas parecían haber crecido en otro cuerpo".[5]

En ocasiones parecía querer competir con los escritores de no ficción cuyos libros reseñaba; se notan sus deseos de salir otra vez a la cancha y reconocer sus incertidumbres. Uno de ellos era un libro sobre Aimee Semple McPherson[6] escrito por Lately Thomas que, en opinión de Parker, podía haber sido mucho más interesante:

> (Sus editores reconocen que 'Lately Thomas' es el seudónimo de un periodista y escritor de la costa oeste. Uno se adentra en fascinantes laberintos de asombro cuando intenta imaginar qué seudónimos descartó). Con independencia de su nombre, ha escrito un relato completamente lineal y serio de un conocido episodio nacional –internacional en realidad– que muy bien podría haberle hecho reír a carcajadas en cualquier momento.[7]

También se burló, extensamente, del ensimismamiento de Kerouac y los *beats*. Pero tenía asegurado un lugar en el candelero. La invitaron a

televisión junto a Norman Mailer y Truman Capote para hablar de los nuevos poetas jóvenes. Se quejó de que los poetas *beat* eran como "una letal monotonía de días y noches, uno detrás de otro".[8] También afirmó no ser en realidad una crítica literaria, porque en *Esquire* "escribo lo que pienso y pido al cielo que no me demanden por libelo". Una joven escritora de *The New Republic* llamada Janet Winn –que con el tiempo se convertiría en Janet Malcolm– vio el programa y escribió una crítica sobre él:

> La señorita Parker, que ha perdido (si es que alguna vez lo tuvo) ese 'ingenio ácido' que le atribuyen las historias sobre ella, aportó poco al programa, pero causó una impresión muy agradable y en ocasiones parecía la viva imagen de Eleanor Roosevelt.[9]

Parker siguió escribiendo columnas para *Esquire* hasta 1962. El último libro que reseñó fue *Siempre hemos vivido en el castillo*, de Shirley Jackson, que le encantó. "Me devuelve la fe en el terror y en la muerte. No puedo decir nada mejor del libro ni de su autora".[10] Estas fueron las últimas palabras de Parker como crítica literaria. Alan Campbell, su marido, murió de forma repentina, justo un año después de su reconciliación final. Parker empezó a deteriorarse seriamente. Escribió un último artículo para *Esquire*, sobre el artista John Koch.

> Escribir sobre arte ahora me produce un intenso bochorno que, mucho tiempo atrás, mantenía oculto bajo lo que entonces se conocía como: 'Está teniendo un mal día otra vez, señora, chillando y escupiendo y no sé cuántas cosas más'.[11]

Parker malviviría tres años más antes de morir en la habitación de un hotel de Nueva York en junio de 1967. Había tenido, se mire como se mire, una carrera profesional brillante. Han pasado muchos años desde su muerte y sigue siendo fácil identificar su voz en un texto de prosa o en un poema; era una de esas escritoras que no podían evitar sonar siempre a sí misma. En su testamento dejó los derechos de sus escritos a la NAACP (Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color, por sus siglas en inglés). Pero sus "intensos bochornos" son lo que a menudo se considera su verdadero legado.

En septiembre de 1957 una fotografía presidió casi todos los periódicos. Mostraba a una joven negra tratando de entrar en un instituto en Little Rock, Arkansas. Lleva vestido blanco y gafas de sol, cuadernos apretados contra el pecho y tiene cara de determinación. La sigue una multitud furiosa. Detrás de ella, la boca de una niña blanca dibuja una mueca enfadada, como si estuviera gritando un insulto.

La joven negra se llamaba Elizabeth Eckford y era una de las Nueve de Little Rock enviadas para terminar con la segregación en el instituto Little Rock Central después del veredicto en el caso Brown contra la Junta de Educación, en medio de una crisis nacional provocada cuando el gobernador de Arkansas amenazó con bloquear las medidas contra la segregación. En casa de Eckford no había teléfono, así que no había recibido un mensaje diciendo que los otros estudiantes iban a quedar e ir juntos al instituto, con escolta policial. Así que Eckford caminó entre el tumulto, sola.[12]

Hannah Arendt vio la fotografía y se conmovió. "Desde luego no hacía falta mucha imaginación para ver que aquello era cargar a niños, negros y blancos, con un problema que, durante generaciones, los adultos no habían sido capaces de resolver", escribiría más tarde.[13] Pero de la preocupación por la joven de la fotografía, Arendt desarrolló una objeción a la integración racial académica en general. Expuso sus argumentos en un artículo que un joven editor llamado Norman Podhoretz le encargó para una nueva revista judía de tendencias izquierdistas titulada *Commentary*.

Cuando Arendt envió el borrador, sin embargo, su argumentación era lo bastante inquietante para que los editores empezaran a discutir entre ellos sobre si publicarlo o no. Primero encargaron una réplica al historiador Sidney Hook y propusieron publicarla junto al artículo de Arendt para suavizar la dureza de la polémica argumentación de esta. Pero cuando recibieron el borrador de Hook comenzaron a dudar otra vez y retuvieron el artículo, sin publicarlo. Arendt se enfadó y lo retiró. Sidney Hook afirmaría más tarde que temía su crítica. Pero cuando los enfrentamientos sobre la segregación en las escuelas se prolongaron durante 1958, Arendt envió el artículo a *Dissent*, que lo publicó a principios de 1959.

Comprender la naturaleza de la oposición de Arendt a terminar con la segregación en los colegios exige comprender también que, para 1959, su teoría política se basaba en una visión tripartita del mundo. En la cúspide

estaba la política, en el medio la sociedad y abajo la esfera privada. En la esfera política, admitía, legislar contra la discriminación era no solo aceptable, sino imperativo. Pero Arendt estaba convencida de que la esfera política tenía que protegerse a toda costa de cualquier intrusión gubernamental. También opinaba que el gobierno debía dejar más o menos tranquilo el mundo social, de manera que las personas gestionaran sus propios vínculos y asociaciones.

Así pues –y es algo que resulta bastante increíble para el lector moderno–, Arendt argumentaba que la discriminación era algo intrínseco a una sociedad funcional. Cuando las personas discriminan en el mundo social, cuando se limitan a interactuar con "los suyos" para ir de compras, a trabajar o a clase, simplemente están adoptando una versión modificada de la libertad de asociación, pensaba Arendt. "En cualquier caso, la discriminación es un derecho social indispensable, de la misma forma que la igualdad es un derecho político", escribió en su artículo.[14]

Por mal que suene, hablaba impulsada por una suerte de cortedad de miras bienintencionada. Se puede conectar este enfoque de Arendt con su idea del "paria consciente", aunque en este artículo no usó el término. Es evidente que lo que le molestaba de la fotografía era el drama de una muchacha que camina sola para unirse a un grupo que ha dejado muy claro que no la quiere. Para Arendt esta era una estrategia equivocada. Rahel Varnhagen nunca habría aceptado entrar así en un instituto. Varnhagen se habría sentido cómoda manteniéndose al margen de los imperativos de una sociedad que exigía su asimilación. Y Arendt mostraba su enfado con los padres que, en su opinión, estaban obligando a aquella chica a recorrer sola ese durísimo trayecto hasta clase.

Era una manera miope de ver el problema de terminar con la segregación. Y, por decirlo suavemente, los argumentos de Arendt despertaron bastante oposición. De hecho, había presentado una argumentación tan claramente objetable que su artículo se publicó con una nota del editor en un recuadro en la parte superior de la página:

> Publicamos [este artículo] no porque estemos de acuerdo con él –¡al contrario!–, sino porque creemos en la libertad de expresión incluso para puntos de vista que nos parecen por completo errados. Debido a la estatura intelectual de la señora Arendt, la importancia del tema tratado

> y el hecho de que se le hubiera retirado con anterioridad la oportunidad de publicar sus opiniones al respecto, pensamos que cumplimos un servicio permitiendo que tanto su opinión como las réplicas que puedan surgir, se publiquen libremente.[15]

Las dos réplicas vinieron de académicos en gran medida olvidados. Uno, profesor de ciencias políticas, fue muy comedido en su crítica de Arendt, aunque disentía por completo de ella. El otro, el sociólogo Melvin Tumin (de quien Philip Roth dijo varias veces que le había servido de inspiración para el personaje de Coleman Silk en su novela *La mancha humana*) empezaba con una exclamación vehemente: "Al empezar a leer, uno piensa que se trata de un chiste de mal gusto".[16] Tumin conservaba el mismo tono horrorizado en el resto de la crítica, que, principalmente, se asombraba de que alguien tan inteligente como Arendt argumentara a favor de la segregación. Sus argumentos no son nada memorables, pero llama la atención, dado lo a menudo que tropezaba Arendt con argumentos de tono encendido, hasta qué punto la afectó. "De mis dos oponentes, el señor Tumin se ha salido del marco de la discusión y el discurso debido al tono que adoptó en su réplica", fue lo primero que escribió Arendt en el espacio que le había asignado *Dissent* para que diera la réplica a sus críticos.

O quizá, a pesar de su reputación de no disculparse casi nunca, Arendt estaba empezando a cambiar de opinión. Con el tiempo tendría un interlocutor al que no podría evitar escuchar, Ralph Ellison, el ensayista y crítico famoso sobre todo por ser autor de *El hombre invisible*. La primera vez que la desafió fue en forma de réplica a un ensayo de otra persona, el entonces editor de *Dissent*, Irving Howe. Arendt y Howe compartían una suerte de "autoridad olímpica", comentaba Ellison, que, se proponía demostrar, ninguno de los dos merecía.[17] Habló más extensamente de su problema con la argumentación de Arendt en una entrevista con Robert Penn Warren:

> Creo que una de las claves importantes para entender la experiencia [de los negros americanos] reside en la idea, en el ideal de sacrificio. El fracaso de Hannah Arendt a la hora de entender la importancia de este ideal en los negros del sur la llevó a perder el norte en su 'Reflections on Little Rock', en la revista *Dissent*, en la que acusaba a los padres negros

> de explotar a sus hijos durante su lucha por la integración de los colegios. Pero Arendt no tiene la más mínima idea de lo que pasa por las cabezas de los padres negros cuando envían a sus hijos a atravesar esas líneas de gente hostil. Y sin embargo son conscientes del matiz de rito de paso que estos acontecimientos suponen en realidad para sus hijos, un encuentro con los terrores de la vida social despojada de todos sus misterios. Y desde la perspectiva de muchos de estos padres (que desearían que este problema no existiera), del hijo se espera que se enfrente al terror y contenga su miedo y su ira precisamente porque es un negro americano. Por lo tanto, se le exige que controle las tensiones interiores que le crea esta situación racial, y si sale herido, entonces el suyo será un sacrificio más. Es una exigencia dura, pero si suspende este examen básico, su vida será más dura aún.[18]

El ideal del paria que podía alejarse de la sociedad y sobrevivir no era una posibilidad para una persona negra en un sur racista. Quedarse con los suyos, sacar fuerzas de su diferencia tampoco era viable en el contexto de la experiencia afroamericana.

Se trataba de un argumento convincente, tanto que Arendt escribió a Ellison en persona. En la carta admitía: "Sus comentarios me parecen tan acertados que ahora me doy cuenta de que, sencillamente, no entendí las complejidades de la situación".[19] En una ironía sobre la que más tarde Susan Sontag escribiría, en un contexto por completo distinto, Arendt había cometido el clásico error de una persona delante de una fotografía. Había dado por hecho que la fotografía de Eckford le decía lo suficiente sobre la lucha por los derechos civiles para embarcarse en una crítica general de sus tácticas.

Después de escribir "Reflections on Little Rock" y un segundo artículo que argumentaba en una línea similar, "Crisis in Education", parece que Arendt se dio cuenta de que tenía que dar marcha atrás, al menos un poco, pero siguió reexaminando el asunto. Le escribió aquella carta a Ellison. También escribió a James Baldwin,[20] después de que se publicara uno de sus ensayos de *La próxima vez el fuego*, para debatir con él sobre la naturaleza de la política (la "asustaba", escribió, aquel "evangelio de amor", aunque también afirmaba escribir "con admiración sincera").[21] Al menos un estudioso negro sigue manteniendo que Arendt era "paternalista" incluso en su curiosidad.[22]

No parece que tuviera amigos negros, ni que le interesara especialmente la lucha por los derechos civiles. Por entonces su fama como intelectual era tal, que cuando se pronunciaba sobre algún tema era siempre con autoridad olímpica. Arendt conservaría esa autoridad durante el resto de su vida. Seguiría siendo alguien que siempre hablaba desde arriba. Pero había una grieta en su armadura que, en opinión de algunos, iba a hacerse más grande.

1 Marion Meade, Dorothy Parker: *What Fresh Hell Is This?*, Penguin, 1988, p. 699.
2 "Lolita", *The New Yorker*, 27 de agosto de 1955.
3 Véase Galya Diment, "Two 1955 Lolitas: Vladimir Nabokov's and Dorothy Parker's", *Modernism/Modernity*, abril de 2014.
4 "Book Reviews", *Esquire*, mayo de 1958.
5 "Book Reviews", *Esquire*, septiembre de 1959.
6 N. del E.: Evangelista canadiense que predicó en Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX y que sufrió un extraño y muy mediático secuestro.
7 Críticas de libros, *Esquire*, junio de 1959.
8 Harry Hansen, "The 'Beat' Generation Is Scuttled by Capote", *Chicago Tribune*, 1 de febrero de 1959.
9 Janet Winn, "Capote, Miller, and Miss Parker", *The New Republic*, 9 de febrero de 1959.
10 "Book Reviews", *Esquire*, diciembre de 1962.
11 "New York at 6:30 p.m.", *Esquire*, noviembre de 1964.
12 Los detalles están sacados de Christine Firer Hinze, "Reconsidering Little Rock: Hannah Arendt, Martin Luther King Jr., and Catholic Social Thought on Children and Families in the Struggle for Justice", *Journal of the Society of Christian Ethics*, primavera-verano de 2009.
13 "Reflections on Little Rock", *Dissent*, invierno de 1959, p. 50.
14 Ibíd., p. 51.
15 Ibíd., p. 46.
16 Melvin Tumin, "Pie in the Sky…", *Dissent*, enero 1959.
17 "The World and the Jug", en Ralph Ellison, *Shadow and Act*, Random House, 1964, p. 108.
18 Ralph Ellison, citado en Robert Penn Warren, *Who Speaks for the Negro?*, Random House, 1965, p. 343.
19 Carta de Hannah Arendt a Ralph Ellison del 29 de julio de 1965, citada en Young-Bruehl, *Hannah Arendt*, p. 316.
20 "Letter from a Region in My Mind", *The New Yorker*, 17 de noviembre de 1962.
21 Carta de Hannah Arendt a James Baldwin, 21 de noviembre de 1962, disponible en inglés en: http://www.hannaharendt.net/index.php/han/article/view/95/156.
22 Kathryn T. Gines, *Hannah Arendt and the Negro Question*, Indiana University Press, 2014, p. 5.

VII

ARENDT Y MCCARTHY

En 1960 Arendt escribió a su antiguo mentor, Karl Jaspers, que, a pesar de lo ocupada que estaba, viajando para dar clases en un sitio u otro y sin tiempo para visitar a los amigos, estaba intentando hacer un hueco en su agenda para ir a Israel y asistir a un juicio. “No me perdonaría nunca no ir a ver a esa calamidad en toda su siniestra insustancialidad, sin la mediación de la palabra escrita –escribió–. No olvide lo pronto que me fui de Alemania y lo poco de todo esto que, en el fondo, he vivido directamente”.[1]

La “calamidad” era un hombre llamado Adolf Eichmann. En mayo de ese año el Mossad, los servicios de inteligencia israelíes, lo había secuestrado en Argentina y llevado a Israel para interrogarlo y juzgarlo. Eichmann era un criminal de guerra nazi tan importante que el entonces primer ministro de Israel, David Ben-Gurión, había decidido no recurrir a los procedimientos normales de extradición para recuperarlo. Eichmann había sido un oficial de las SS de alta graduación a cargo del departamento que puso en práctica la Solución Final, pero después de la guerra desapareció. Huyó a Austria con papeles falsos y, a continuación, usó esos papeles para que la Cruz Roja le diera un pasaporte. Llevaba viviendo en Argentina, con un nombre falso, desde 1950.

La captura de Eichmann fue, desde el primer momento, una noticia de relevancia internacional y que fuera secuestrado provocó titulares de lo más melodramáticos. Pero también llegó en un momento en que Occidente empezaba a asimilar el verdadero significado de la Solución Final. En los juicios a los criminales de guerra en Núremberg, las referencias a la Solución Final se repitieron y el nombre de Eichmann salió a menudo a relucir. Pero cundía una sensación de que Núremberg no se había enfrentado a la monstruosidad de los crímenes concretos de los nazis contra los judíos en toda su dimensión y la sensación era especialmente aguda en Israel. Cuando se acusó a Eichmann de quince cargos distintos según la Ley para el Castigo a Nazis y Colaboradores de los Nazis aprobada en Israel en 1950, se vio como una oportunidad de corregir la equivocación. Durante

todo el juicio la retórica se disparó. Cuando el fiscal se levantó para presentar el caso, afirmó hablar en nombre de los muertos. "Seré su portavoz –prometió–, y en su nombre expondré esta pavorosa acusación".

Había pocas dudas de que Eichmann era, como mínimo, responsable de lo que los israelíes decían que era responsable. Lo habían interrogado durante varios meses antes del juicio. Tenían cientos de páginas de documentación. Pero aun así Eichmann se declaraba "inocente de todos los cargos". Argumentó que, cuando había coordinado la logística que asesinó a millones de personas, se había limitado a obedecer órdenes. De hecho, cuando lo llamaron a declarar, afirmó: "Nunca he matado a un judío, ni tampoco a un no judío; jamás he matado a un ser humano".[2] En suma, adujo que su distancia burocrática de la matanza en sí bastaba para eximirlo de culpa.

El juicio duraría cinco meses. Arendt estuvo allí el día que empezó, en abril de 1961. Para entonces, el viejo amigo de Parker, Harold Ross, había muerto, y su sucesor como editor de la revista *The New Yorker* era un hombre bajito y retraído llamado William Shawn. Arendt había acudido a él para preguntarle si podía escribir sobre el juicio. Con Shawn, Arendt fue mucho menos locuaz que con Jaspers. Se limitó a decir que se había sentido "muy tentada"[3] de ir al juicio y se preguntaba si a Shawn le interesarían uno o dos artículos sobre el mismo. Saltaba a la vista que había ido a Jerusalén convencida de que el acusado era de una "siniestra insustancialidad". Y a medida que seguía el juicio y a continuación leía las transcripciones de las partes que se perdía, fue convenciéndose más de su opinión. La vacuidad de Eichmann la fascinó y fue lo que la llevó a lo que hoy es quizá su tesis más famosa y controvertida, la idea de la "banalidad del mal".

Quizá la mejor manera de comprender esta expresión es aceptar primero la visión que tenía Arendt de Eichmann, una interpretación de sus gestos y acciones que después se volvió polémica. Pero para ella Eichmann era un enigma, una combinación letal de presunción e ignorancia. La fascinaron los extractos de sus memorias que publicó un periódico alemán, en las que narraba sus orígenes y su posición en un tono que solo puede calificarse de inconsciencia total. En un pasaje especialmente significativo afirmaba que "personalmente, no albergaba ningún odio a los judíos porque la educación que había recibido de mi madre y de mi padre había sido estrictamente cristiana; mi madre, debido a que tenía parientes judíos, tenía opiniones

distintas de las sostenidas en los círculos de las SS".[4] El tono de estos pasajes desconcertó y divirtió a Arendt. Se lamentó de que lo cómico fuera más allá de lo absurdo y llegara al horror. "¿Estamos ante un manual de mala fe, de autoengaño mendaz combinado con una escandalosa estupidez? –se preguntaba–. ¿O nos encontramos sencillamente ante un caso de un criminal eternamente irredento […] que no se puede permitir enfrentarse a la realidad porque su crimen se ha convertido en parte integral de la misma?".[5]

A pesar de su desconcierto, su serie de artículos "Eichmann en Jerusalén" para *The New Yorker*, publicados en 1963 y después en un libro del mismo título, deja claro que Arendt consideraba monstruoso a Eichmann. Pero también creía que el autoengaño de Eichmann era una actitud generalizada en la Alemania nazi, un elemento del delirio masivo que hizo tan poderoso el totalitarismo. Lo que le llamaba la atención era el contraste entre la dimensión del mal y la pequeñez del hombre:

> Por todo esto, era esencial tomarlo en serio, y eso era muy difícil, a no ser que uno buscara la solución más sencilla al dilema entre la abominable atrocidad de los hechos y el carácter innegablemente ridículo del hombre que los perpetró y considere a este un mentiroso inteligente y calculador, algo que obviamente no era.

No cabía duda de que Arendt había puesto el dedo en la llaga en lo referido a la dificultad de formular una teoría coherente sobre la personalidad de Eichmann. En el medio siglo transcurrido desde que se publicó *Eichmann en Jerusalén*, su carácter y su historia personal han inspirado innumerables volúmenes, todos dedicados a refutar las afirmaciones de Arendt sobre él. Demostrar que Arendt se equivocaba respecto a Eichmann usando documentación de los hechos se convirtió para muchos en una especie de cruzada. Ha resultado ser un terreno fértil, porque no existe una respuesta clara. Lo absurdo está en el ojo de quien lo ve. No obstante, las críticas siempre estuvieron motivadas por una pregunta tan difícil de aceptar como la argumentación de Arendt, a saber: ¿estaba Arendt restando importancia a la responsabilidad de Eichmann en el Holocausto al sugerir que no era ni inteligente ni calculador?

La prensa generalista opinaba que sí. En *The New York Times*, los editores

habían pedido a uno de los testigos en el juicio de Eichmann, al juez Michael Musmanno, que reseñara el libro. Este acusó a Arendt de "simpatizar con Eichmann".[6] Afirmaba que estaba defendiendo su inocencia. "¡Dice que castigar a Eichmann fue una equivocación terrible!". Arendt no había hecho ninguna de esas dos cosas, como dirían casi todas las personas que han leído el libro. Sus amigos se apresuraron a escribir cartas al director manifestando su apoyo. Entre ellos estaba el poeta Robert Lowell, quien escribió que sabía que habría mejores "refutaciones punto por punto" de la que él era capaz de hacer, pero que quería "decir simplemente que mis impresiones del libro son casi las opuestas a las de [Musmanno]".[7]

Los intelectuales, en general, criticaron el libro por distintas razones. Arendt escribió una sentencia en el libro en la que decía que "la verdad entera es que si el pueblo judío hubiera estado realmente desorganizado y sin líderes, habría habido caos y mucho sufrimiento, pero el número total de víctimas difícilmente habría alcanzado la cifra de entre cuatro y medio y seis millones".[8] Arendt se refería a los *Judenräte*, los consejos creados por los nazis en los guetos en los que obligaron a vivir a los judíos. La estructura de estos consejos judíos variaba de un lugar a otro, pero entre sus funciones estaba la de confeccionar listas de judíos para los nazis. En ocasiones incluso daban instrucciones a la policía sobre cómo congregar a los judíos para su transporte a los campos de concentración.

A principios de la década de 1960, los estudiosos estaban empezando a escribir como es debido sobre el Holocausto. *La destrucción de los judíos europeos*, de Raul Hilberg, un texto de uso extendido todavía hoy, no se publicó hasta 1961. Hilberg se centraba en la maquinaria administrativa que ayudó a poner en práctica la Solución Final; como tal, su libro incluía un relato detallado de los *Judenräte*. También incluía un retrato de Eichmann como un burócrata de lo más corriente. Arendt leyó ese libro mientras informaba sobre el juicio, y es evidente que los datos que incluía tuvieron una profunda influencia en ella.[9] El trabajo de Hilberg estaba en sus pensamientos cuando escribió aquella línea de que "el número de víctimas difícilmente habría alcanzado".

Pero no todo el mundo había leído el libro de Hilberg, y el resumen que hacía de él Arendt consternó a muchos lectores, en particular a los judíos. La encontraron demasiado frívola y cruel; hoy es posible que hubieran

dicho que estaba "culpabilizando a las víctimas". La visión de Arendt era más compleja de lo que esa frase da a entender, por supuesto. Incluso en *Eichmann en Jerusalén* le da numerosas vueltas. Sí se refirió al "papel de los líderes judíos en la destrucción de su propio pueblo" como "sin duda el capítulo más negro de esta historia tan negra".[10] Pero también escribió que plantearse la posibilidad de una responsabilidad compartida por la Solución Final era "cruel y absurdo".[11] Buscaba una postura que conciliara ambos puntos de vista, pero no los vinculaba de manera explícita.

Esto causó problemas. Arendt reflexionó sobre estas cuestiones de la responsabilidad porque surgieron en el juicio de Eichmann, pero todas sus observaciones sobre el problema se volvieron más explosivas y polémicas que cualquier otra cosa en la sala donde se celebró el juicio. Sus detractores la acusaron de alterar por completo la balanza, de ser demasiado amable con Eichmann y demasiado dura con el pueblo judío. Norman Podhoretz, para entonces editor de la revista *Commentary*, escribió una reseña enfurecida:

> Así pues, en lugar de un nazi monstruoso, nos propone un nazi 'banal'; en lugar del judío como mártir virtuoso, nos propone el judío como cómplice del mal, y en lugar del enfrentamiento entre culpa e inocencia, nos propone la 'colaboración' entre el criminal y la víctima.[12]

Podhoretz exageraba. Pero su impresión de que Arendt se había desviado moralmente en la cuestión de los consejos judíos la compartían muchos. Otro de los perpetuos detractores de Arendt, Lionel Abel, se aferró también a este argumento cuando escribió para *Partisan Review*. El problema, tal y como lo veía él, era que Arendt había encontrado a Eichmann "estéticamente interesante" y a los *Judenräte* mucho menos (en realidad Arendt dedicaba gran parte del manuscrito a hablar de los consejos judíos). "Si un hombre apunta con una pistola a la cabeza de otro hombre y lo obliga a matar a un amigo –escribió Abel–, el hombre con la pistola resultará estéticamente menos feo que aquel cuyo miedo a la muerte ha matado a su amigo y es posible que ni siquiera haya salvado la vida".[13] El interés de Arendt por Eichmann, decía Abel, se reducía a que era un personaje más fascinante y desmesurado para su libro. Lo que restaba fuerza a su argumentación.

Pero no solo los enemigos tradicionales de Arendt se sintieron así. Abel y Podhoretz apuntaban a un problema respecto al tono de la argumentación que su viejo amigo Gershom Scholem le expondría de manera explícita. Scholem había conocido tanto a Arendt como a Walter Benjamin en Berlín, pero se había vuelto sionista y mudado a Israel en 1923, donde se convirtió en un erudito en misticismo judío, y especialmente en la cábala. Mantenía una correspondencia amistosa ocasional con Arendt, pero cuando le escribió en 1963 estaba profundamente decepcionado. El problema, según él, era, en gran medida, de tono. Le parecía que el estilo del libro sobre Eichmann era demasiado frívolo. "Para el asunto que tratas, resulta inapropiado hasta extremos inimaginables", le dijo en una carta que inicialmente era correspondencia privada.[14] En esencia, le pedía que tuviera corazón, y un poco de lealtad para con el pueblo judío.

En su respuesta, Arendt apenas se retractó. No podía aceptar la opinión de sus detractores de que carecía de compasión, algo a lo que se referiría a menudo en sus cartas a Scholem y a otros como falta de "alma".[15] Tampoco podía aceptar su premisa de que ella, como judía, tenía ese deber para con el pueblo judío que Scholem le imploraba que asumiera. "Quiero 'solo' a mis amigos y la única clase de amor que conozco y en la que creo es el amor a las personas –aducía–. No puedo quererme a mí misma ni a nada que sé que forma parte integrante de mi persona".[16]

Scholem, que le había pedido a Arendt permiso para publicar la correspondencia, sorprendió a esta al entregarla a *Encounter*. Arendt había dado por hecho que la publicaría en Israel. Pero en lugar de ello apareció en una revista muy leída por intelectuales angloamericanos. *Encounter* contaba con importante financiación que, se supo más tarde, estaba relacionada con las actividades anticomunistas de la CIA. Así, tal y como se lo explicó Arendt a Karl Jaspers, con quien había recuperado el contacto, la carta de Scholem "infectó a aquellos segmentos de población a los que todavía no había golpeado la epidemia de mentiras".[17]

No era fácil herir a Arendt. Era capaz de contemplar la avalancha de críticas con algo de desconcierto e incluso de distancia. Sobre la reseña de Abel escribió a Mary McCarthy: "El artículo forma parte de una campaña política, no es crítica y en realidad no trata de mi libro".[18] McCarthy estuvo de acuerdo. Pero también ella veía la situación como una oportunidad para posicionarse políticamente y de inmediato se ofreció a escribir una

refutación leal a Arendt, a pesar de que no había leído aún el libro.

Es difícil obviar el elemento personal en todo esto. "Lo que más me sorprende y consterna de todo esto es la tremenda cantidad de odio y hostilidad que hay latentes, a la espera de una oportunidad de estallar", le dijo Arendt a McCarthy.[19] De hecho, hay pocos indicios en las cartas de Arendt de que supiera que algunos miembros de su círculo la encontraban altiva y autoritaria, de que Abel y quizá otros también la llamaban Hannah Arrogante a sus espaldas, de que Saul Bellow había expresado su desagrado insistiendo en que Arendt recordaba físicamente a "George Arliss interpretando a Disraeli".[20] Pero Arendt era inteligente. Todos sus escritos, todas sus teorías, se basaban no tanto en la lógica abstracta como en la observación personal. Muy pocas cosas le pasaban desapercibidas, sobre todo cuando se trataba de las manifestaciones humanas más oscuras de envidia, mezquindad y crueldad. Es difícil que el hecho de que hubiera personas que permitieran que inseguridades así pisotearan la honradez intelectual pudiera sorprender a la autora de *Los orígenes del totalitarismo*. Para McCarthy, 1963 también comenzó con un triunfo que pronto se agrió. Pero McCarthy tenía mucha más inclinación que la obstinada Hannah Arendt a desalentarse por algo así. Desde la década de 1950 había estado trabajando en una novela larga. El proyecto se interrumpió varias veces, pero de pronto, a finales de 1962, el editor William Jovanovich estaba tan obsesionado con la idea del libro, que le ofreció un cuantioso anticipo para que lo terminara. McCarthy aprovechó la oportunidad y, en septiembre de 1963, la novela, con sus margaritas en la cubierta, se convirtió en el éxito de ventas que había imaginado su editor.

La novela era *El grupo* y sigue a ocho mujeres durante la década de 1930 mientras se abren camino en Nueva York como esposas y profesionales en el nuevo mundo que la década de 1940 supuso para esta clase de mujeres instruidas, pero no del todo liberadas. El famoso hotel Barbizon, una residencia femenina en Nueva York, abrió en 1927 en parte para hospedar a las mujeres que llegaban a la ciudad para trabajar de secretarias. Para estas mujeres el empleo seguía siendo una especie de colegio de señoritas, un lugar en el que esperar a que les llegara el momento de casarse. La crónica de McCarthy de ocho de estas mujeres, cosmopolitas, pero no sofisticadas, fue uno de los primeros libros en tocar este tema. Todos los personajes de *El grupo* responden a arquetipos: la feúcha Dottie Renfrew, la

sofisticada Lakey Eastlake, la "rica y perezosa" Pokey Prothero. *El grupo* narra sus desengaños amorosos, maternidades, triunfos y pérdidas hasta 1940, cuando una de ellas se suicida. Este personaje, Kay Strong, tiene algunos rasgos biográficos en común con McCarthy. Muchos de los otros personajes tienen rasgos de las compañeras de McCarthy en Vassar.

El grupo no acaba de funcionar como novela. El tono es malicioso, pero acrítico; la inteligencia preclara de la narradora y el retrato más bien simple psicológicamente de los personajes no casan bien. No hay rastro del marcado autoexamen que aparecía en los primeros relatos y en *The Company She Keeps*, tampoco del tono satírico, mordaz que había hecho famosa a McCarthy. Casi ninguno de los amigos intelectuales y literatos de esta soportó el estilo propio de culebrón del libro, sus ocasionales incursiones en el melodrama y su relativa franqueza. Robert Lowell escribió, proféticamente, a Elizabeth Bishop que "a nadie que conozco le gusta el libro y me da terror pensar lo que pueden decir de él en *The New York Book Review*".[21]

Lowell no se refería al suplemento de libros de *The New York Times*, sino a la entonces naciente *The New York Review of Books*. En enero de 1963, Lowell y su mujer, Elizabeth Hardwick, se habían asociado con unos amigos del primero, el editor Jason Epstein y su mujer, Barbara, para fundarla. Tenían muy poco capital con que empezar una revista literaria, pero en aquel momento Nueva York vivía una huelga de periódicos que obligó a dejar de funcionar a *The New York Times*, al *New York Daily News* y al *New York Post* durante meses. *The New York Review of Books* llegó en el momento oportuno a llenar ese vacío.

En cualquier caso, a nadie de los círculos intelectuales de Nueva York le gustaba demasiado el tipo de crítica literaria que hacía *The New York Times*. Al igual que McCarthy algunos años atrás y Rebecca West antes que ella, Elizabeth Hardwick había escrito en una ocasión una extensa crítica del estado de la crítica literaria en el país. Publicada en *Harper's* en 1959, a menudo se ha interpretado como una especie de manifiesto de *The New York Review of Books*. Hardwick escribió:

> Las alabanzas planas y la débil disensión, el casi inexistente estilo y el articulito ligero, la ausencia de compromiso, de pasión, de temperamento, de excentricidad, la ausencia, en suma, de estatura

> literaria han convertido a *The New York Times* en una revista provinciana, más extensa y gruesa, pero a fin de cuentas no muy distinta de esas hojas parroquiales de los domingos.[22]

Obviamente McCarthy compartía este punto de vista; más de veinte años antes había expuesto una actitud parecida en sus artículos para *The Nation*, "Our Critics". De manera que cuando Hardwick y Lowell se lo pidieron, McCarthy ofreció sus servicios a su naciente revista a principios de 1963 y escribió gratis en el primer número sobre *El almuerzo desnudo*, de William S. Burroughs. Cosa sorprendente, le encantó el libro, que calificó de "primera obra seria de ciencia ficción".[23]

Esta sería, sin embargo, su última colaboración en varios años. Porque cuando se publicó *El grupo*, *The New York Review of Books* le dedicó dos artículos. Uno era una reseña relativamente seria, escrita por Norman Mailer. La otra era una parodia escrita con el pseudónimo de Xavier Prynne.

Hoy nos cuesta imaginar la posición que ocupaba Norman Mailer a aquellas alturas de su carrera literaria. Había tenido un gran éxito comercial, *Los desnudos y los muertos*, que se publicó en 1948. Luego, después de languidecer varios años con novelas que odiaron tanto la crítica como el público, escribió una especie de autobiografía disfrazada de colección de ensayos que tituló, sin ninguna ironía, *Advertisements For Myself* [Publicidad de mí mismo]. El libro habla extensamente del deseo personal de Mailer de ser famoso y tener muchos lectores. "Si hay algo en el nuevo libro de Mailer que me alarma –escribió Gore Vidal al reseñarlo en *The Nation*–, es su obsesión por el éxito".[24] El Norman Mailer de 1963 era, en realidad, algo famoso ya, pero conocido sobre todo por haber apuñalado a su mujer en una fiesta de otoño de 1960 y declararse después culpable de asalto a mano armada.

En el otoño de 1962 también tuvo un encontronazo con McCarthy. En teoría la admiraba. Había leído *The Company She Keeps* en la universidad y encajaba con sus ideas de cómo tenía que comportarse un escritor sobre la página. "Se estaba desnudando de maneras que no se repetirían –le dijo años después a un biógrafo de McCarthy–. Estaba permitiendo que la descubrieran".[25] Pero también dijo que nunca se sintió demasiado cercano a ella hasta que asistieron juntos al festival de escritores de Edimburgo en

agosto de 1962. Aquel año el festival fue especialmente ruidoso. "Lo más llamativo era la cantidad de lunáticos tanto en el escenario como entre el público –escribió McCarthy a Arendt–. Confieso que lo pasé de maravilla".[26] En medio de toda aquella locura, Mailer, en plan pugilístico, había retado a McCarthy a un debate en la BBC. Esta declinó la invitación y Mailer se enfadó.

Así que cuando los editores de *The New York Review of Books* le encargaron la crítica de *El grupo* debían de saber lo que podía pasar:

> Sencillamente, no es lo bastante buena para escribir una gran novela; aún no; ha fracasado, ha fracasado de arriba abajo, un fracaso debido a la vanidad, una acumulación de vanidad resultado de haber sido sobrevalorada durante años por demasiado poco y por estar encantada consigo misma por demasiado poco; un fracaso debido a su profunda timidez: como toda buena católica de nacimiento, tiene miedo de desatar sus demonios; un fracaso debido al esnobismo: si la compasión hacia los personajes empieza por fin a asomarse en este libro, lo hace sin dar su aprobación a quien sea incapaz de hacer lo más nimio con exquisita perfección; un fracaso de la imaginación; hay que decir que la autora misma es bastante tonta, su visión tiene algo de estrábica y sus exigencias son autocomplacientes, lo que contribuye al fracaso de su estilo.[27]

Para McCarthy no fue ninguna sorpresa que a Mailer no le gustara el libro. Le preocupaba más qué pensaban Elizabeth Hardwick y el editor jefe de *The New York Review of Books*, Robert Silvers, que ella sabía que habían encargado la reseña. La semana anterior a la publicación de esta, de hecho, la revista había publicado la parodia de Xavier Pryme de *El grupo*, acusando a McCarthy de los mismos pecados que Mailer. Es mejor dejar los detalles de la parodia a quienes les guste leer *El grupo* con lupa, como es evidente que hizo Pryme. Lo importante aquí es lo que terminó por descubrir McCarthy: que Xavier Prynne era, en realidad, Elizabeth Hardwick.

Hardwick era algo más joven que McCarthy. Había nacido en Lexington, Kentucky, y cuando llegó a Nueva York en 1939 acababa de terminar la universidad. Al igual que McCarthy, tenía fama de ser al mismo tiempo extremadamente educada y demoledoramente cáustica. No era lo único

que tenían en común. Poco después de empezar a fraternizar con el círculo de la *Partisan Review*, Hardwick se convirtió en amante de Philip Rahv. Muchos de los éxitos de Hardwick tienen ese componente de conseguir algo que McCarthy ya había tenido antes. Pero, al menos hasta el episodio de Xavier Prynne, no parece que McCarthy considerara a Hardwick una rival en ningún sentido. Estuvieron escribiéndose cartas largas, amigables y alegres hasta el momento de la ruptura.

Los escritores a menudo critican sus trabajos respectivos en el curso de su amistad. No se ha publicado nunca una correspondencia que no incluya algún tipo de desavenencia entre escritores por lo demás amigos, a los que, sencillamente, no ha gustado un relato o un poema determinados. Sin embargo, en la historia del siglo XX hay pocas acciones comparables a la de Hardwick. Y resulta aún más incomprensible si se piensa que esta ya había escrito a McCarthy en privado ensalzando el libro, si bien en términos algo moderados:

> Lo que quiero decirte es: Felicidades. Estoy encantada de haber terminado este maravilloso libro y feliz de que estés ganando dinero con él, algo que '¡todos sabíamos que ocurriría!' […] Es un gran logro, Mary.[28]

Pero cuando escribió esa carta, Hardwick ya debía de saber lo que iba a hacer a continuación. Su parodia se publicó menos de dos meses más tarde. "Me extraña que personas que se supone son amigas encarguen una crítica a un enemigo declarado mío –escribió McCarthy a Arendt–. En cuanto a la parodia, a día de hoy no la han mencionado, confiando quizá en que yo no la haya visto".[29] Estaba especialmente molesta porque, durante todo aquel tiempo, los editores de *The New York Review of Books* habían estado insistiéndole en que colaborara en la revista y, de haberlo hecho, uno de sus artículos podría haberse publicado en el mismo número que atacaba su libro. Hardwick trató de disculparse. "Siento mucho lo de la parodia –escribió algunas semanas después de su publicación–. Es lo que quería decirte. Es difícil retroceder al momento es que se hizo, pero la intención era gastar una pequeña broma, nada más".[30] No fue suficiente. McCarthy estuvo cuatro años sin hablar a Hardwick y sin colaborar con la revista.

Todo esto plantea una pregunta obvia: ¿era incapaz McCarthy de tragarse

su propia medicina? Sus biografías incluyen un episodio con Fred Dupee, miembro del círculo de *The New York Review of Books* y un crítico hoy casi olvidado. Él y McCarthy estaban juntos en una fiesta y Mary le dijo que había oído que no le había gustado su novela. Tal y como lo contaba Gore Vidal:

> Fred, que tenía modales exquisitos, era decoroso y pacífico, dijo: 'Bueno, Mary, no me gusta'. Entonces ella cometió su segunda equivocación. '¿Por qué no te gusta?'. Y él dijo: 'Bueno, tendría que entrar en demasiados detalles, pero tú, que has fijado unos estándares tan intolerablemente altos para otros, tienes que estar preparada para aceptar que te los apliquen a ti'. Dicho lo cual, McCarthy rompió a llorar.[31]

Al menos McCarthy se tomó otras críticas con filosofía y le dijo a su editora de *The New Yorker* que le había gustado una carta que hablaba muy mal de *El grupo*. "Me encanta que se tome tantas molestias para decirme la verdad".[32] Y además fue un gran éxito de ventas. Hollywood no tardó en intervenir y se adaptó al cine solo unos años después. Convirtió a McCarthy en una escritora famosa y la rescató de las estrecheces económicas en las que llevaba viviendo muchos años.

Pero también confesó a algunos amigos que estaba convencida de que el libro había sido su ruina y que incluso se arrepentía de haberlo escrito. Sabía que vender mucho despertaba la envidia de los polemistas y poetas que luchaban por abrirse camino. McCarthy también tenía una vulnerabilidad que se contradecía con lo beligerante de su escritura. Puede que la poeta Elizabeth Bishop estuviera en lo cierto cuando comentó, después de leer el primer capítulo de *El grupo*, así como un extracto de la novela de campus satírica de Randall Jarrell, *Pictures from an Institution* [Retratos de una institución], que tiene un personaje inspirado en McCarthy:

> Pobre chica, lo digo en serio. Lo cierto es que creo que nunca se sintió demasiado real y ese ha sido el problema. Siempre está simulando ser una cosa u otra sin convencerse ni a sí misma ni a los demás. Cuando la traté siempre me debatía entre estar enfadada con ella o conmovida… porque en aquel momento sus aspiraciones eran de lo más románticas y

tristes.[33]

Y, luego, en otoño de 1963 se publicó una novela que acaparó todos los laureles a los que McCarthy había estado acostumbrada. Era una obra vanguardista, cuyo rechazo de las convenciones relativas al argumento y los personajes la convertían en la antítesis de *El grupo*. Se titulaba *El benefactor* y su autora, casi desconocida en Nueva York, se llamaba Susan Sontag.

1 Carta de Hannah Arendt a Karl Jaspers, 2 de diciembre de 1960, *Correspondence: 1926-1969*.

2 *Eichmann in Jerusalem*, Penguin, 1963, p. 22 [*Eichmann en Jerusalén*, trad. de Carlos Ribalta, Barcelona, Debolsillo, 2017].

3 Carta de Hannah Arendt a William Shawn, 11 de agosto de 1960, citada en: http://www.glennhorowitz.com/dobkin/letters_hannah_arendt-william_shawn_correspondence1960-1972.

4 *Eichmann in Jerusalem*, p. 30.

5 Ibíd., pp. 51-52.

6 Michael A. Musmanno, "Man with an Unspotted Conscience", *The New York Times*, 19 de mayo de 1963.

7 Carta al editor de *The New York Times* de Robert Lowell, 23 de junio de 1963.

8 *Eichmann in Jerusalem*, p. 125.

9 Hilberg afirmó que Arendt tenía una gran deuda con él y con su trabajo y consideraba que lo había plagiado. Véase Nathaniel Popper, "A Conscious Pariah", *The Nation*, 31 de marzo de 2010.

10 *Eichmann in Jerusalem*, p. 117.

11 Ibíd., p. 12.

12 Norman Podhoretz, "Hannah Arendt on Eichmann: A Study in the Perversity of Brilliance", *Commentary*, 1 de septiembre de 1963.

13 Lionel Abel, "The Aesthetics of Evil: Hannah Arendt on Eichmann and the Jews", *The Partisan Review*, verano de 1963.

14 Carta de Gershom Scholem a Hannah Arendt, 22 de junio de 1963, reproducida en "Eichmann in Jerusalem: An Exchange of Letters Between Gershom Scholem and Hannah Arendt", *Encounter*, enero de 1964.

15 Véase, por ejemplo: "Don't tell anybody, is it not proof positive that I have no 'soul'?" en Carta de Hannah Arendt a Mary McCarthy, 23 de junio de 1964, en *Between Friends*.

16 Carta de Hannah Arendt a Gershom Scholem, 24 de julio de 1963, en "An Exchange of Letters".

17 Carta de Hannah Arendt a Karl Jaspers, 20 de octubre de 1963, en *Correspondence: 1926-1969*, Harcourt Brace, 1992, p. 523.

18 Carta de Hannah Arendt a Mary McCarthy, 20 de septiembre de 1963, en *Between Friends*.

19 Ibíd.

20 Saul Bellow, citado en Kiernan, *Seeing Mary Plain*, p. 354.

21 Carta de Robert Lowell a Elizabeth Bishop, 12 de agosto de 1963, en *Words in Air: The Complete*

Correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell, ed. de Thomas Travasino y Saskia Hamilton, Farrar, Straus and Giroux, 2008, p. 489.

22 Elisabeth Hardwick, “The Decline of Book Reviewing”, *Harper’s*, octubre de 1959.

23 Mary McCarthy, “Déjeuner sur l’herbe”, *The New York Review of Books*, 1 de febrero de 1963.

24 Gore Vidal, “The Norman Mailer Syndrome”, *The Nation*, 2 de octubre de 1960.

25 Norman Mailer, citado en Kiernan, *Seeing Mary Plain*, p. 189.

26 Carta de Mary McCarthy a Hannah Arendt, 28 de septiembre de 1962, en *Between Friends*.

27 Norman Mailer, “The Mary McCarthy Case”, *The New York Review of Books*, 12 de octubre de 1963.

28 Carta de Elizabeth Hardwick a Mary McCarthy, 3 de agosto de 1963, en los papeles de Mary McCarthy en Vassar.

29 Carta de Mary McCarthy a Hannah Arendt, 24 de octubre de 1963, en *Between Friends*.

30 Carta de Elizabeth Hardwick a Mary McCarthy, 20 de noviembre de 1963, en los papeles de Mary McCarthy en Vassar.

31 Gore Vidal, citado en Kiernan, *Seeing Mary Plain*, p. 525.

32 Carta de Mary McCarthy a Katharine White, citada en Kiernan, *Seeing Mary Plain*, p. 524.

33 Carta de Elizabeth Bishop a Pearl Kazin, 22 de febrero de 1954, en *One Art: Letters Selected and Edited by Robert Giroux*, Farrar, Straus and Giroux, 1994, pp. 288-289.

VIII
SONTAG

La muy seria joven Susan Sontag no podía haber tenido un debut más idiosincrático como escritora. Un crítico del *Times* calificó *El benefactor* de "antinovela picaresca",[1] algo que, aunque quería ser un cumplido, no debió de contribuir demasiado a las ventas. El libro sigue a un narrador de sesenta años, Hyppolyte, mientras lleva una vida bohemia en París. Su voz es digresiva, ensimismada. Más tarde, en sus cuadernos, Sontag dijo que había intentado describir la "*reductio ad absurdum* del enfoque estético de la vida, es decir, la conciencia solipsista",[2] pero que quizá al describir el solipsismo lo único que había conseguido era encerrarse demasiado en sus pensamientos.

No todo el mundo es capaz de adoptar una mentalidad así, lo que probablemente explique por qué *El benefactor* no fue un éxito comercial. Aunque cuando el editor de Sontag envió el libro a Arendt para conocer su opinión, esta lo alabó:

> Acabo de terminar la novela de la señora Sonntag [sic] y me parece extraordinariamente buena. Mi sincera felicitación; es posible que hayáis descubierto a una gran escritora. Por supuesto es bastante original y ha aprendido a usar esa originalidad en la escuela francesa. Lo que está muy bien. Admiro especialmente su coherencia estricta, nunca deja que la imaginación se desate, y también cómo es capaz de construir una historia a partir de sueños y pensamientos […]. ¡Me ha encantado! Iré a la presentación con mucho gusto.[3]

No está claro cuánto había leído Sontag a Arendt para entonces. No incluyó *Los orígenes del totalitarismo* ni ninguna otra obra de Arendt en las listas de libros que tenía intención de leer y que apuntaba en sus cuadernos. Pero en los archivos que donó a UCLA hay un ejemplar anotado de *Rahel Varnhagen* con los márgenes llenos de exclamaciones a lápiz: "¡JA!" (Sontag quizá fue la única persona en la historia a quien la prosa de Arendt le resultaba divertida). Para cuando las dos se conocieron, se había convertido en su admiradora. De hecho, para 1967, Mary McCarthy bromeaba con Arendt

sobre la manera en que Sontag buscaba su amistad:

> La última vez que la observé en casa de los Lowell me quedó claro que quería conquistarte. O que se había enamorado de ti, que es lo mismo. Pero, dime, ¿lo ha conseguido?[4]

La observación quería ser divertida, pero McCarthy y Sontag estaban destinadas a ser vistas como rivales. Según una historia muy repetida, McCarthy se refería a Sontag como "mi imitación".[5] Según otra versión más melodramática, McCarthy abordó a Sontag en una fiesta en los primeros años de la década de 1960 y le dijo algo como "He oído que eres la nueva yo".[6] No está claro si esto sucedió en realidad. Sontag admitió por escrito haber oído la historia, pero también dijo que no recordaba a McCarthy diciéndole algo así. A los biógrafos de McCarthy les contaba que no era capaz de recordar dónde o cuándo se suponía que le había ocurrido aquello.

En una entrada de sus diarios de 1964, Sontag se limitó a esbozar un retrato neutral de McCarthy, en unos términos que no sugieren un antagonismo real, al menos no al principio:

> La sonrisa de Mary McCarthy –pelo gris– traje económico estampado rojo + azul. Chismorreos de club social. Es su novela [*El grupo*]. Trata bien a su marido.[7]

Este primer encuentro, contaría más tarde Sontag, debió de ser en casa de los Lowell. Lo que recordaba del mismo era una única conversación, ni elogiosa ni del todo insultante. McCarthy comentó que era evidente que Sontag no era de Nueva York.

"No, no lo soy. Aunque siempre he querido vivir en Nueva York, tengo muy claro que no soy de aquí. Pero ¿cómo lo has sabido?", fue al parecer la contestación de Sontag.

"Porque sonríes demasiado", dijo McCarthy.[8]

Cabe suponer que un comentario así pondría fin a la conversación. "Mary McCarthy puede hacer cualquier cosa con su sonrisa –escribió Sontag en un cuaderno–. Incluso sonreír".[9] Pero McCarthy fue, al menos al principio, amable con Sontag. En 1964 escribió a sus amigos, incluida Sonia Orwell, para presentar a Sontag a los intelectuales europeos. En Nueva York a

menudo la invitaba a cenar, gestos de cortesía que debían de parecerle normales a McCarthy. Sin embargo, en la invitación a una de estas cenas añadió una posdata que debió de recordarle ligeramente a Sontag que, en el mundo de la intelectualidad neoyorquina, un mundo en el que llevaba tiempo queriendo entrar, no era más que una recién llegada:

> P. D.: Me he dado cuenta de que escribí mal tu nombre en la carta que le mandé a Sonia [Orwell]. Con dos enes. Así que en American Express pregunta también por Sonntag.[10]

Resulta que McCarthy se había equivocado en parte respecto a los orígenes de Sontag. Esta había nacido en Nueva York en 1933 y de niña había vivido en Long Island durante un tiempo, con sus abuelos. Su madre, Mildred Rosenblatt, estaba alojada con ellos cuando tuvo a Sontag porque no quería dar a luz en China, donde su marido, Jack Rosenblatt, estaba trabajando.

Al igual que el padre de Dorothy Parker, Jack Rosenblatt era comerciante de pieles. Tenía una sociedad moderadamente próspera en Shanghái. De joven, sin embargo, había contraído tuberculosis, una enfermedad que lo mataría antes de que Sontag cumpliera cinco años. Pasó un año antes de que Mildred Rosenblatt reuniera valor para contar a Susan y a su hermana, Judith, que su padre había muerto. Este se convirtió así en una figura de gran patetismo para Sontag, hasta el punto de que, en un relato, confesaba: “Sigo llorando con cualquier película en la que un padre vuelve a casa después de una ausencia larga y desesperada, en la escena en que abraza a su hijo. O hijos”.[11] Mildred, por su parte, era una presencia asfixiante. En un momento determinado se volvió alcohólica y muy dependiente de su hija mayor para que le diera seguridad y apoyo. Una de las primeras entradas de diario de Sontag, escrita a los quince años, revela una preocupación desorbitada por la felicidad de su madre: “En lo único que puedo pensar es en mamá, en lo bonita que es, en la piel tan suave que tiene, en lo mucho que me quiere”.[12]

Para entonces la madre se había vuelto a casar, esta vez con un piloto de aviación condecorado llamado Nathan Sontag. Tanto Susan como su hermana Judith adoptaron su apellido, aunque este no las adoptó oficialmente. La familia vivió primero en Tucson y después en Los Ángeles,

donde Sontag estudió en el instituto Hollywood High. Es justo decir que Sontag, ya de adolescente, no se sentía a gusto en los espacios abiertos y las largas horas de ocio de la costa oeste. En casi todos los fragmentos autobiográficos que dejó, tanto publicados como inéditos, su desasosiego es evidente. “Tenía la sensación de ser una marginada de mi propia vida”, escribió en una ocasión.[13] No encajaba.

En Los Ángeles encontró la única librería aceptable en Hollywood Boulevard, la Pickwick. Leer fue su primera vía de escape. En su prosa a menudo daría a los libros naturaleza de viajes. En ocasiones los llamaba “naves espaciales”. El consuelo que le proporcionaba la lectura pronto se tornó orgullo y, a continuación, en una suerte de superioridad contraproducente, en la que sus lecturas fueron alejándola poco a poco de las personas con las que tenía que tratar a diario, sus compañeros de clase e incluso su familia. En “Peregrinación”, su único ensayo propiamente autobiográfico, dice que Nathan Sontag a menudo le decía: “Sue, si sigues leyendo tanto nunca encontrarás marido”.

> Pensé: ‘Este idiota no sabe que en el mundo hay hombres inteligentes. Se cree que todos son como él’. Porque, por muy aislada que estuviera, nunca se me pasó por la cabeza que no hubiera muchas personas como yo ahí fuera, en alguna parte.

Pero también el ancho mundo le depararía decepciones. En “Peregrinación” cuenta cómo incluso una visita al gran Thomas Mann, a quien Sontag admiraba profundamente y que entonces vivía en Pacific Palisades, estuvo “teñida de vergüenza”. A Mann le gustaba Hemingway, un escritor al que, sin embargo, ella no podía admirar. “Hablaba como la crítica de un libro”. Buscaba estados más elevados aún de exaltación y le costaba trabajo encontrarlos. Para Sontag esto se convertiría en algo recurrente.

Buscando la meca donde las personas hablaran solo de ideas y de arte, Sontag empezó a leer la revista *Partisan Review*. Como hija de personas a las que esos temas nunca habían interesado demasiado, Sontag tuvo que aprender una segunda lengua. Una amiga contó a un biógrafo que Sontag no había entendido ninguno de los artículos del primer número que compró.[14] Muchos años después se solía retratar a Sontag como

intimidatoria o, a decir de algunos, pretenciosa (su amiga, la académica Terry Castle, la recordaba como alguien propenso a presumir de admirar las "óperas menos conocidas de Händel").[15] Pero había trabajado duro para adquirir la fluidez que tendría más tarde para hablar de arte de vanguardia. No le había llegado de manera natural, quizá por ese motivo la valoraba tanto. Su experiencia sugería que, si uno leía suficiente, podía llegar a ser ilustrado.

Cuando más tarde le pidieron que citara las personas que la habían convertido en la clase de escritora que era, Sontag siempre nombraba a Lionel Trilling. Otras fuentes de inspiración llegarían después: Walter Benjamin, Elias Canetti, Roland Barthes. Todos los ídolos de Sontag escribían ensayos llenos de menciones de lecturas previas en una prosa repleta de alusiones y referencias. Su estilo siempre revelaba una extensa formación académica.

Por todo ello quizá no sea sorprendente que la única persona cuya influencia siempre negó Sontag fuera Mary McCarthy. En este punto a menudo se mostraba enfática: McCarthy era "una escritora que nunca me interesó".[16] Es fácil imaginar por qué. La escritura de McCarthy era rara vez una exaltación; por lo general estaba anclada en realidades sociales de una clase con la que Sontag nunca pareció sentirse cómoda ni en la vida ni en la escritura. Pero también, sin llegar a decirlo explícitamente, Sontag estaba dando a entender que, en el mundo de hombres inteligentes del que aspiraba a formar parte, su condición de mujer no le preocupaba demasiado. De hecho, en aquellos primeros años nunca pareció inquietarle cómo la recibirían esos hombres, intelectuales serios. Ya había recorrido un largo camino.

La universidad le proporcionó la primera oportunidad de salirse de esa vida "marginal". La planeó con cuidado y terminó pronto el instituto para poder abandonarlo cuanto antes. Sontag había querido desde muy joven estudiar en The University of Chicago; tenía un programa de "Grandes Libros" que encajaba bien con su incipiente imagen de intelectual. Pero su madre, quizá no preparada todavía para cortar el cordón umbilical, insistió en que fuera a Berkeley durante un semestre, y a su campus llegó Sontag con solo dieciséis años, en 1949. Allí, en el intercambio de libros de texto, conoció a una mujer joven y alta llamada Harriet Sohmers que se convertiría en una figura clave en la juventud de Sontag. La pregunta que

usaba Sohmers para entablar conversación era perfecta para atraer a cualquier muchacha con aspiraciones intelectuales: "¿Has leído *El bosque de la noche*?[17]

Poco antes de terminar el instituto, Sontag había empezado a preguntarse si le atraían las mujeres. Se había esforzado por reprimir este impulso saliendo con hombres, simulando atracciones que no sentía. Sohmers sería quien la introduciría en los activos círculos lésbicos de San Francisco durante aquellos meses en Berkeley y también la primera mujer con la que Sontag se acostó. Recordaría la experiencia como una auténtica liberación:

> Mi concepto de la sexualidad se ha transformado… ¡Gracias a Dios! La bisexualidad como expresión de la plenitud de un individuo y como un rechazo sincero de la –sí– perversión que limita la experiencia sexual, intenta des-psicoanalizarla con conceptos tales como la idealización de la castidad hasta que aparezca 'la persona adecuada', el tabú, en suma, de la experiencia física sin amor, de la promiscuidad.[18]

Después de abrirse a la sensualidad, Sontag tuvo una larga relación con Sohmers, y a continuación con otra mujer. En las páginas de su diario escribió que se sentía renacida. Se reprochaba haber dudado cuando su madre sugirió Berkeley. Pensaba que no habría vivido esas experiencias de no haber ido a estudiar a San Francisco.

Durante el resto de su vida, Sontag saldría con mujeres y con hombres, en ocasiones mostrándose reacia a etiquetar su sexualidad, aunque sus relaciones más importantes fueron con mujeres. Se trataba de una forma personal de liberación, una forma privada. Siempre fue una persona reservada que escribió pocos textos autobiográficos. Incluso el "yo" de sus obras, su voz, no está desarrollado de la manera en que lo estaba el de Rebecca West. Su voz es una fuerza de la naturaleza, pero sin experiencias personales específicas que relatar. Que Sontag nunca se declarara públicamente bisexual o lesbiana causó mucha desilusión en su momento. Pero es posible que su renuencia a hacerlo no se debiera a un deseo de ocultar su homosexualidad. Simplemente, no divulgaba demasiadas cosas de sí misma en sus escritos públicos.

Con el tiempo llegó a Berkeley una carta de admisión de The University of Chicago en la que también le ofrecían una beca. Sontag seguía determinada

a seguir su exigente programa y llegó allí en el otoño de 1949. En Chicago había muchos profesores que Sontag admiraba. Se enamoró de Kenneth Burke, quien, cuando era un joven literato, había compartido apartamento en París con Hart Crane y Djuna Barnes ("Se puede imaginar lo que significó eso para mí", diría Sontag durante una entrevista).[19] Pero con quien contraería matrimonio pocos días después de la primera cita sería un hombre al que conoció en su segundo año en la universidad, Philip Rieff.

Parece un giro argumental poco creíble después de las aventuras homosexuales en San Francisco, y sin embargo Sontag defendió siempre que había hecho su elección libremente, movida por amor. Claro que había otras motivaciones evidentes. Durante sus primeros meses en Chicago, Sontag había estado leyendo un tratado de un pupilo de Freud que afirmaba en las primeras páginas:

> Nuestras investigaciones hasta el momento nos han mostrado repetidas veces que, en el caso de los homosexuales, el camino de la heterosexualidad simplemente está bloqueado y sería incorrecto sostener que no existe.[20]

Y en una carta que guardaba con sus diarios, Sontag le contaba a una amiga del instituto que a su madre se le había terminado el dinero que había dejado su padre porque su tío había llevado el negocio a la quiebra. "Necesita todo su dinero para evitar ir a la cárcel, ya no queda para nosotras".[21] Es probable que hubiera tenido que ponerse a trabajar de no encontrar otra manera de ganarse un sustento.

Philip Rieff tenía once años más que su mujer. Se había formado como sociólogo y estaba preparando su tesis doctoral sobre Freud. Tenía fama de ser un profesor fascinante, pero con cierta tendencia a la melancolía. Sontag nunca contó gran cosa sobre la atracción física entre los dos, pero el vínculo intelectual fue transformador. Cuando Rieff le pidió matrimonio, contó en una entrevista, contestó. "¡Estás de broma!". No era así. La fuerza del deseo de él la llevó a aceptar. "Me caso con Philip con plena consciencia + miedo de mi tendencia a la autodestrucción", escribió en sus cuadernos.[22] No era algo que cabría esperar de una joven novia. Claro que se trataba de una decisión práctica.

Al principio, el equipo funcionó. Los Rieff se pasaron "siete años

hablando".[23] Las conversaciones duraban todo el día y toda la noche, en el dormitorio y en el cuarto de baño. Empezaron a trabajar juntos en el libro sobre Freud; Sontag diría más tarde que lo había escrito ella de principio a fin. Mientras tanto, terminó sus estudios universitarios y siguió a Rieff a Boston, donde este tenía un puesto en Brandeis. Empezó un máster en filosofía, primero en la University of Connecticut. Después se fue a Harvard a hacer el doctorado. También dio a luz a un hijo, David, antes de cumplir los veinte años.

En una situación inversa a la de Rebecca West y H. G. Wells –cuyo hijo también nació cuando su madre solo tenía diecinueve años y empezaba a encontrar su lugar en el mundo–, el matrimonio con Rieff fue beneficioso para Sontag, al menos al principio. Iba camino del estrellato académico. Sus profesores elogiaban su inteligencia. Era la primera de su clase en Harvard. Y al cabo de unos años de lo que, visto desde fuera, parecía una suerte de idilio intelectual, la Asociación Estadounidense de Mujeres Universitarias le ofreció una beca en Oxford para el año académico de 1957-1958, que Sontag aceptó con el beneplácito de Rieff… al principio.

Para entonces, la estabilidad de su vida con Rieff empezaba a irritar a Sontag. Cuando estuvo con él casi no publicó nada, aparte de una crítica más bien floja de una nueva edición de las traducciones de Ezra Pound para *The New Leader*. Más tarde, en su novela *En América*, la narradora de Sontag describiría cómo se había dado cuenta, a los dieciocho años, de que se había casado con un simulacro de Edward Casaubon. Casaubon es un personaje de *Middlemarch*, de George Eliot, el marido entrado en años de la protagonista de la novela, Dorothea Brooke, cuya vida se trunca por casarse con él siendo joven.

"Quien inventó el matrimonio era un torturador de lo más ingenioso –escribió Sontag en su diario en 1956–. Es una institución pensada para matar los sentimientos".[24] Lo que en otro tiempo había parecido el enlace de dos almas gemelas, ahora se había convertido en una prisión. Rieff era posesivo, en opinión de Sontag un "totalitario emocional".[25] Sontag tenía la sensación de haberse perdido a sí misma. A Joan Acocella le contó un recuerdo de ir sola al cine a ver *Rock Around the Clock*, una película chabacana y comercial hecha para aprovechar el tirón de la canción del mismo título, que fue un éxito en 1956. A Sontag le encantó, pero de pronto cayó en la cuenta de que no tenía a nadie con quien comentarla.[26]

"Tardé nueve años en decidir que tenía derecho, derecho moral a divorciarme del señor Casaubon", cuenta la narradora de *En América*.[27] El año en Oxford supuso el final para los Rieff. Sontag fue sola; a David lo mandaron con sus abuelos. Después de cuatro meses en Oxford, Sontag tiró la toalla del mundo académico y se marchó a París a estudiar en La Sorbona y a vivir la cultura francesa. Allí se encontró y reinició su relación con Harriet Sohmers, a través de la que conoció a la dramaturga cubana María Irene Fornés. Para cuando volvió a Boston, en 1958, Sontag tenía el ego lo bastante fortalecido para decirle a Philip Rieff en el aeropuerto que quería el divorcio. Recogió a David de casa de sus abuelos y se mudó a Nueva York.

Fornés se reunió allí con ella. Un día, la pareja estaba sentada en el café Le Figaro, en Greenwich Village, hablando de que las dos querían escribir pero no sabían cómo empezar. Según la versión de Sontag –hay más de una versión de esta anécdota–, Fornés le dijo: "¿Y por qué no empiezas tu novela ahora mismo?".

> Le contesté: 'Sí, lo voy a hacer'. Y ella dijo: 'No, me refiero a en este instante'.[28]

Aquello al parecer provocó que Sontag abandonara el café, se fuera a casa y escribiera los tres primeros párrafos de lo que sería *El benefactor*. Más tarde diría que había sido como "un cheque en blanco". Contaría que había pasado los cuatro años siguientes escribiendo, a menudo con David en el regazo. El proceso de composición duraría más que su relación con Fornés. Para cuando terminó, David tenía diez años y a Sontag le gustaba contar que se colocaba a su lado y le encendía los pitillos mientras ella escribía a máquina.[29]

Aunque no le dio dinero, ni siquiera buenas críticas –uno de los elogios más extraños que recibió el libro fue que desprendía una "seguridad inteligente, serena, doméstica"–,[30] el mero hecho de publicar esta novela hizo que Sontag se sintiera más cómoda en Nueva York. En una fiesta conoció a uno de los dos editores de la *Partisan Review*, William Phillips. Sontag le preguntó si podía escribir para la revista. Phillips le ofreció la columna de teatro. "Mary la hizo durante un tiempo, supongo que lo sabes", dijo al parecer.[31] A Sontag no le interesaba el teatro, pero sí le

interesaba, y mucho, publicar en *Partisan Review*, así que aceptó. Escribió dos críticas, en las que se apartaba del supuesto tema a tratar para hablar de su verdadera pasión, el cine, antes de darse cuenta de que no podía seguir. Le dijo a la gente que lo que quería era ser novelista. Pero el panorama no era halagüeño. Tal y como le dijo Dwight Macdonald, "a nadie le interesa la ficción, Susan". [32]

Lo que sí interesó al público enseguida fueron los ensayos de Sontag. Su primer gran éxito fue "Notas sobre lo 'camp'", en otoño de 1964. "Hay muchas cosas en el mundo sin nombrar –empezaba–. Y muchas cosas, aunque nombradas, no han sido descritas nunca".[33] Lo camp, argumentaba, era una sensibilidad entregada al artificio, donde el estilo se valoraba solapadamente por encima del contenido. El tono desenfadado, seductor, del ensayo casaba a la perfección con el tema tratado y caló hondo. Sontag había conseguido definir una tendencia. Y esa tendencia llegaría con el tiempo a definir a Sontag.

Su fama había ido en aumento desde *El benefactor*: había ganado un premio de la revista *Mademoiselle*, publicado un relato en *Harper's* y, de la noche a la mañana, *The New York Times Book Review* le pidió que escribiera crítica de libros. Pero nada suscitó tanta atención como el ensayo sobre lo camp. Sontag fue elevada al estatus de gurú de la cultura pop. La idea de lo camp suscitó tanto debate que surgieron detractores. En primavera, un colaborador de *The New York Times* incluso había conseguido encontrar a un profesional anónimo dispuesto a denunciar el fenómeno:

> 'Básicamente, lo camp es una forma de regresión, una manera bastante sentimental y adolescente de contradecir a la autoridad –declaró hace poco un psiquiatra anticamp a un amigo–. En pocas palabras, lo camp es una manera de huir de la realidad y de sus responsabilidades. Así pues, en cierto sentido, no solo es infantil, también potencialmente peligroso para la sociedad. Es repugnante y decadente'.[34]

El paso del tiempo ha diluido el tono ominoso del artículo. El concepto de lo camp está ya tan asimilado y comercializado que es difícil entender lo radical que suponía hablar abiertamente de ello en 1964. Los intelectuales de Nueva York, a pesar de sus ideas comunistas, tenían poca cabida en sus filas para verdaderos proscritos culturales. No eran admiradores de los

beats; tenían poco que decir de Allen Ginsberg. La cultura *queer* ni existía para ellos. Lo que quizá resume mejor toda esa renuencia es una carta que envió Philip Rahv a Mary McCarthy en abril de 1965, después de que el ensayo "Notas sobre lo 'camp'" hubiera recibido una reseña favorable en *Time*, dándole así una popularidad que pocos artículos publicados en una revista pequeña reciben.

> El estilo camp de Susan Sontag tiene mucho de moda, y todas las perversiones son vistas como vanguardia. Los homosexuales y los pornógrafos, masculinos y femeninos, dominan el panorama. Pero ¿y Susan?, ¿quién es? En mi opinión, de corsé para arriba es una buena chica. Los maricas la adoran porque da una justificación racional a su frivolidad. Ella, por su parte, me llama moralista conservador, o eso me cuentan.[35]

"Notas sobre lo 'camp'" era una reivindicación de la cultura popular como pocas veces se había visto. Todos los fenómenos que Sontag describe como "parte del canon camp" son iconos de la cultura popular: King Kong, los cómics de Flash Gordon. El espíritu del artículo era esencialmente democrático, liberando a las personas de tener que catalogar sus gustos como buenos o malos. En otras palabras, autorizaba a las personas a divertirse. "Tratar lo camp con solemnidad o como si fuera un tratado es una ridiculez –escribe Sontag–. Uno se arriesga a producir una obra camp de calidad muy inferior".[36]

La falsa modestia aquí está cuidadosamente calculada, pero es fácil olvidar que esta Sontag joven no era aún la escritora arrogante e impertinente de sus ensayos posteriores. Todavía estaba buscando su estilo propio y, de hecho, si se lo compara con ensayos posteriores de Walter Benjamin y Elias Canetti o con los libros de crítica cultural que más tarde escribiría ella misma, "Notas sobre lo 'camp'" no parece de Sontag. Quizá por esa razón, tal y como comentaría su amiga Terry Castle, Sontag llegó con el tiempo a tomar manía al ensayo. Castle también aduce motivos más profundos, a saber: que la afinidad de Sontag por lo camp era *queer* de una manera demasiado evidente y revelaba demasiado su sexualidad para que Sontag se sintiera cómoda.[37] Y esta ocultación representó, hasta cierto punto, un enigma para las personas homosexuales que leyeron "Notas sobre lo

'camp'" en 1964 y veían a Sontag como una de ellas, porque no engañaba a nadie.

"Contra la interpretación", otro de los primeros ensayos importantes de Sontag, se publicaría unos meses más tarde en *Evergreen Review*. A primera vista parece una refutación de la tarea que Sontag dedicaría el resto de su vida a descifrar. "La interpretación –dice–, es la manera que tiene el intelecto de vengarse del arte". Suena a reformulación de una idea vieja, a saber: que los críticos hacen crítica porque no son capaces de producir arte de calidad. Pero la manera de expresarla tiene una seducción que facilita su aceptación y, al final, Sontag insiste en que "en lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte".[38]

Muchos interpretan esto mal y creen que la intención de Sontag era atacar toda la crítica de arte. Desde luego, ella no dejó de escribir sobre arte para demostrar así que era fiel a sus principios. El argumento, diría más tarde, que trataba de presentar tenía que ver con la interacción entre forma y contenido en el arte, la manera en que las reglas de cualquier medio dado también influyen "en lo que significa". Una manera más sencilla de decirlo sería que, para Susan Sontag, los actos de pensar y de escribir eran experiencias eróticas, sensuales en sí mismas. Trató de transmitir esto con frases de múltiples lecturas y usando con alegría términos pretenciosos como "antítesis" e "inefable", haciéndolos parecer accesibles, hermosos incluso. Era su manera de establecer complicidad con el lector sin recurrir al tono coloquial de la primera persona.

Después que de "Notas sobre lo 'camp'" y "Contra la interpretación" causaran revuelo, Farrar, Straus and Giroux, que había publicado *El benefactor*, decidió aprovechar el tirón y recopiló los ensayos críticos de Sontag en un libro que salió en 1966. *Contra la interpretación* tomaba su título del famoso ensayo. Recibió mucha más atención crítica que la novela y dio a la prensa mayoritaria una nueva oportunidad para maravillarse con ella. Tal y como lo expresaba un artículo sin firmar de *Vogue*, "no había consenso" sobre si su obra "haría historia o era una farsa audaz".[39] En la prensa generalista la mayoría de los críticos opinaban que Sontag era una farsante. Uno la calificó de "chica lista, una suerte de McCarthy universitaria abriéndose paso en la cultura contemporánea", antes de vapulear el libro.[40] Otro hacía la siguiente observación en *The Washington Post*:

> Como autora de estos ensayos, Sontag no resulta una persona agradable. Su voz rechina y es grosera y estridente. Y no hay nada en este libro que indique que le importe gran cosa lo que opinamos de su tono o de sus modales.[41]

No todas las críticas fueron así; las de *Los Angeles Times* y *The New Leader* fueron favorables. Pero los ataques personales como el anterior no fueron algo excepcional. Ocurría a menudo que la opinión del crítico se basaba en la idea personal que tenía de Sontag. Y así, a partir de entonces, la personalidad de Sontag se convertiría en objeto de debate tanto como sus escritos. Esa vaga cualidad, su "imagen" pasaría a formar parte de su reputación literaria tanto como su escritura. Sus editores a menudo tenían la inteligencia de aprovechar el atractivo innegable y algo oscuro de Sontag. En la edición de bolsillo de *Contra la interpretación* –que, contra todo pronóstico, se había convertido en un superventas– la imagen de cubierta era una fotografía de Sontag hecha por Harry Hess. Tiene la cabeza girada y mira hacia un lado.

Es difícil pasar por alto hasta qué punto lo que se ha escrito sobre Sontag tiene que ver con su aspecto. Incluso los ensayos más serios sobre ella suelen incluir algún comentario sobre su físico. Los ríos de tinta pueden resumirse así: era excepcionalmente atractiva. Pero creo que tenía una relación más complicada con la belleza de lo que sugieren la admiración de los observadores y la belleza de sus fotografías. Sus cuadernos están llenos de exhortaciones a sí misma a bañarse más; sus contemporáneos señalaban que a menudo parecía desaliñada, con el pelo retirado de la cara, pero sin peinar, suelto. Incluso se presentaba así en televisión; en una entrevista, su pelo despeinado y la falta de maquillaje contrastan vivamente con la cuidada melena corta de la directora de cine, Agnès Varda.[42]

Sontag siempre vestía de negro, la estrategia de quienes no quieren dedicar tiempo a pensar en qué ponerse. A edad más avanzada, cuentan que le gustaba levantarse la falda y enseñar sus cicatrices quirúrgicas. Aunque las personas atractivas a menudo tienen el privilegio de no tener que preocuparse de su aspecto, había algo en la indiferencia de Sontag que era genuino, no estudiado. Le gustaba que su aspecto físico le abriera puertas, pero no estaba dispuesta a dedicarle tiempo.

También desde el principio le preocupó la imagen que sus publicistas

querían proyectar de ella. Las fotografías empezaron a abrumarla. Un editor británico ofreció sacar una edición limitada de *Contra la interpretación* con reproducciones de las fotografías de Rauschenberg, pero Sontag se negó:

> ¿Se trata de uno de esos momentos ultrachic –Rauschenberg y yo– que es probable termine apareciendo en LIFE y en TIME + que confirmará esa imagen mía de chica *it*, la nueva Mary McCarthy, la reina del McLuhanismo + camp, que estoy tratando de combatir?[43]

Por suerte o por desgracia, la renuencia de Sontag a ser una *it girl* no funcionó. En sus entrevistas solía citarse la ocurrencia de alguien de que Sontag era la "Natalie Wood de la vanguardia estadounidense".[44] Publicó una segunda novela, *Estuche de muerte*, pero su acogida no consiguió eclipsar su creciente fama de ensayista. Al igual que *El benefactor*, *Estuche de muerte* apenas tiene argumento; un hombre de negocios de Pensilvania se pasa gran parte de la novela preguntándose si su recuerdo de haber matado a un trabajador del ferrocarril es verdadero o falso. El libro está repleto de referencias, siguiendo un estilo entonces de moda en Francia. Gore Vidal, en su reseña del libro para el *Chicago Tribune*, pone el dedo en la llaga a la hora de explicar por qué no funciona:

> De una extraña manera, la señora Sontag fracasa como novelista debido precisamente a lo que la hace única y valiosa entre los escritores estadounidenses: su extensa formación en lo que los departamentos universitarios llaman literatura comparada… Esta cultura adquirida la diferencia de la mayoría de novelistas estadounidenses, buenos y malos, que casi no leen, a juzgar por la magra textura de sus obras y la banalidad de sus reflexiones ocasionales.[45]

Había muy pocos críticos a quienes interesara la vanguardia tanto como a Sontag. La cobertura de prensa se limitaba a temas más sencillos. "Si hubiera justicia en este mundo, Susan Sontag sería fea, o al menos poco atractiva", comentaba una crítica de *The Washington Post*. "Ninguna mujer tan atractiva tiene derecho a tanto cerebro".[46] La estudiosa feminista Carolyn Heilbrun, a quien *The New York Times* encargó entrevistar a Sontag, quedó tan abrumada que escribió un artículo sin una sola cita: "No debo

citarla tampoco a ella porque también esas palabras, cristalizadas, arrancadas de la conversación que las provocó, se vuelven simplistas, falsas".[47] En teoría esto era un cumplido. La entrevista de Heilbrun se convirtió en una suerte de poema en prosa que describía a Sontag en una retórica recargada más propia de la semblanza de un famoso que de un artículo sobre literatura.

> Cuando empecé a leer sobre Susan Sontag pensé: Dios mío, es Marilyn Monroe, guapa, exitosa, maldita, necesitada de aprobación (la mejor frase de Arthur Miller), una bendición. Hemos oído que 'en las vidas de los estadounidenses no hay segundas oportunidades'. Eso sí que es un *Estuche de muerte*. Y los críticos buscarán a la señora Sontag en su nueva novela (pero no está. Ese ya no es su libro, excepto en el sentido de que es mi libro, el libro de ustedes. Ella sabe que ya no es la clase de libro que le gustaría leer).

En la cima de su fama, Sontag accedió a que un escritor de *Esquire* escribiera un perfil sobre ella, y le dijo: "Una leyenda es como una cola… Te sigue sin piedad a todas partes, torpe, inútil, sin relación alguna contigo".[48] Siempre hay un elemento melodramático en la modestia, por supuesto, y las únicas personas que tienen la posibilidad de rechazar una leyenda son las que saben que la tienen. Pero es fácil ver que Susan Sontag estaba en lo cierto: su imagen pública, para finales de la década de 1960, tenía menos que ver con su obra de lo que le habría gustado.

Y la fama también tenía sus problemas. Muchos de los intelectuales varones de la época se sintieron intimidados por la imagen que daba la prensa de Sontag. Por ejemplo, a principios de 1969 esta recibió una carta inesperada de Philip Roth, autor de una novela titulada *El lamento de Portnoy*. La revista *The New Yorker* acaba de publicar un perfil suyo. En la primera página del reportaje, Roth se refería a Sontag como "Sue. Suzy Q. Suzy Q. Sontag".[49] Al parecer, al ver sus palabras impresas, a Roth lo asaltaron remordimientos y se apresuró a escribir una carta:

> Puesto que, como puede que sepas o no, siempre me he sentido seducido por tu encanto personal y admiro la integridad de tu obra, me ha consternado lo erróneo de la interpretación y de la plasmación por parte del periodista de lo que recuerdo haber dicho y del espíritu en que lo

dije.[50]

Era una disculpa elegante por lo que solo podía considerarse un insulto levísimo. Pero da idea de lo mucho que pesaba ya el personaje público de Sontag, a pesar de lo tibio de la acogida crítica de su obra. Inspiraba enorme respeto como pensadora y como intelectual pública. Era capaz de acobardar a Philip Roth, que no era precisamente famoso por pedir disculpas.

A medida que crecía su fama, Sontag estaba más decidida a apartarse de la escritura de críticas y ensayos. Empezó una tercera novela. También se dedicó al cine, después de recibir una oferta de Suecia para rodar películas artísticas con un presupuesto minúsculo. Y abandonó la crítica abstracta a favor de los temas de actualidad. En 1967, la *Partisan Review* había organizado el simposio escrito "What's Happening in America?" [¿Qué está pasando en Estados Unidos?]. Las respuestas de Sontag al cuestionario eran una diatriba contra la situación de un país que nunca había sentido realmente como suyo; en su ataque usó metáforas sacadas de su infancia californiana:

> Estados Unidos hoy, con Ronald Reagan como papaíto de California y John Wayne royendo costillas en la Casa Blanca, es prácticamente el mismo país paleto que describía Mencken.[51]

Nunca proclive a la exaltación de los valores patrios, Sontag señalaba a continuación que si Estados Unidos era la "culminación de la civilización blanca occidental […] es que la civilización blanca occidental tiene un problema grave". La raza blanca, escribe, es "el cáncer de la historia de la humanidad".

De nuevo, un ensayo publicado en una revista pequeña se convertía en noticia. William F. Buckley, el escritor conservador y fundador de *National Review*, entresacó esta y otras frases del artículo de Sontag para componer un airado editorial. Sontag "una dulce jovencita", escribió sarcástico, era sencillamente procomunista.[52] Un profesor de sociología horrorizado de University of Toronto se declaraba incapaz de poner por escrito el nombre de la "intelectual trastornada" que había escrito una frase semejante llevada por sus impulsos "autodestructivos".[53] La expresión "cáncer de la humanidad" perseguiría a Sontag casi durante el resto de su vida.

Por otra parte, su obra estaba empezando a viajar más allá de las páginas de pequeñas revistas. A finales de 1968 Sontag viajó a Vietnam a conocer el país para un encargo de la revista *Esquire*, entonces dirigida por un editor llamado Harold Hayes. Hayes quería transformar *Esquire* de una publicación de moda masculina a una revista literaria y Sontag podía serle de ayuda.

No fue lo que se dice un viaje por libre. Sontag era huésped de los norvietnamitas, que por entonces tenían la costumbre de invitar a conocidos escritores y activistas antibelicistas para que fueran a ver lo que ocurría en el país, en una campaña de propaganda. Aunque Sontag reveló que no había podido visitar el país sin la compañía de sus guías norvietnamitas, no se detuvo a reflexionar sobre las implicaciones éticas que podía tener esto en su artículo. Dicho esto, se preocupó de presentar su artículo no como un reportaje acreditado sobre la situación de Vietnam, sino como una experiencia personal. Por una vez encontramos la confesión explícita de una experiencia directa:

> Triste y furiosa durante cuatro años por conocer el insoportable sufrimiento del pueblo vietnamita a manos de su gobierno, ahora que estaba allí y agasajada con regalos y flores y retórica y té y una amabilidad a todas luces exagerada, no sentí nada distinto de lo que ya había sentido a dieciséis mil kilómetros de allí.[54]

Tal y como este fragmento sugiere, el escrito resultante –de la longitud de una novela corta; de hecho, se publicó más tarde en forma de libro– no trata tanto de los vietnamitas, sino de cómo Sontag los retrata y reacciona ante ellos. En su reseña del libro para *The New York Review of Books*, la periodista Frances FitzGerald comparaba su enfoque con el de un paciente siendo psicoanalizado.[55] Sontag no estaba tan interesada en comprender mejor el país como en comprender mejor el imperio en el que vivía. Se descubría a sí misma, incluso rodeada de lo que consideraba las bondades del pueblo vietnamita, anhelando la "asombrosa diversidad de placeres intelectuales y estéticos" que su "poco ético" país natal poseía. "Al final, por supuesto –terminaba–, es imposible para un estadounidense incorporar a Vietnam a su conciencia". [56]

Sontag no era ni mucho menos la única periodista estadounidense que

hacía un viaje así y lo encontraba lleno de obstáculos. De hecho, dos años antes de que Sontag llegara a Hanói, Mary McCarthy había hecho ese viaje y publicado los resultados en el *The New York Review of Books*. Su análisis de la situación era de alguna forma más directo que el de Sontag, y el libro resultante es un documento, en general, menos reflexivo.

> Confieso que cuando viajé a Vietnam a principios del febrero pasado iba buscando documentación que perjudicara los intereses estadounidenses y la encontré, aunque a menudo por accidente y mientras un funcionario me hacía un informe oficial.[57]

El estilo directo de McCarthy la perjudicó, porque los lectores consideraron que se había mostrado crédula de la versión oficial de Vietnam del Norte. También decidieron que había cometido errores factuales. FitzGerald, en su artículo de *The New York Review of Books*, aludía delicadamente al fracaso de McCarthy a la hora de "trabajar como un etnólogo atento, sin perder de vista sus pruebas".[58] Ninguno de los dos libros se consideró un éxito cuando se publicaron. Más tarde Sontag parecía avergonzarse del suyo, pues dijo: "Por entonces yo era bastante tonta".[59]

Aun así, McCarthy escribió a Sontag cuando esta publicó su libro, deseosa de señalar los paralelismos en la manera de pensar de ambas. "Es interesante que tú también te sintieras impulsada a hacer un examen de conciencia", escribió McCarthy. "Posiblemente egoísmo femenino…".

> Sin duda te censurarán por escribir sobre Susan Sontag en lugar de sobre escuelas, hospitales, etcétera. Pero tienes razón, más incluso que yo, creo, porque vas más allá y no tienes reparo en decir: 'Este libro habla de mí'.[60]

La escritora de más edad había puesto en la llaga de la evolución estilística de Sontag. En un cuaderno escrito diez años antes, esta se había reprobado a sí misma: "Mi 'yo' es enclenque, cauto, demasiado cuerdo. Los verdaderos escritores son egoístas descomunales, fatuos incluso".[61] El ensayo de Hanói constituyó un experimento para una escritora que, hasta entonces, apenas había usado la primera persona. Había en él una confianza nueva. Incluso los críticos a los que no gustaba Sontag –un escritor de *The New York Times*, Herbert Mitgang, empezó su crítica

llamándola "pin-up literaria del último año"– tuvieron que admitir que se trataba de un ensayo bien argumentado.[62]

Por su parte, McCarthy parecía reconocerlo. Añadió una tímida posdata poco propia de ella a su carta de tres páginas: "Estoy dando por hecho que has leído mi libro. Por si no es así, lo importante está en el último capítulo".[63] No era una carta hostil, pero sí tenía cierto aire incrédulo y una pregunta implícita: ¿Cómo es que seguimos coincidiendo así, en nuestra escritura?

Mientras tanto Sontag se sentía cada vez más frustrada con su reputación pública como ensayista. "Ya no escribo ensayo", le dijo a un entrevistador en octubre de 1970.

> Lo veo como algo del pasado. Llevo dos años haciendo cine. Y me cansa que me sigan considerando ensayista por encima de todo. Estoy segura de que a Norman Mailer no le gustaba ser conocido durante veinte años como el autor de *Los desnudos y los muertos* cuando había hecho muchas otras cosas. Es como decir que Frank Sinatra sigue siendo el 'Frankie' de 1943.[64]

Pero tampoco Sontag podía huir de su 'Frankie'. Los críticos machacaban las películas que hacía. Eran abstractas, aburridas. Y lo que es más, empobrecieron a Sontag, que trabajaba con presupuestos modestos fuera de Estados Unidos y rara vez ganaba dinero con ellas. Se endeudó y al cabo de pocos años tuvo que regresar a la escritura. Su autoestima había sufrido, escribió en sus cuadernos, debido a la terrible recepción de sus películas. Con objeto de ganar dinero propuso libros a Farrar, Strauss and Giroux que nunca terminó: uno sobre China, por ejemplo, que, dijo a la gente, sería un cruce entre Hannah Arendt y Donald Barthelme.[65]

También empezó a hablar con mayor libertad, de pronto, de feminismo y del movimiento de las mujeres. La carrera literaria de Sontag acababa de despegar cuando el feminismo de segunda ola empezó a cobrar fuerza, a finales de la década de 1960. Como movimiento organizado, el feminismo llevaba invernando casi cuarenta años. La energía de las sufragistas había quedado aplastada por el tacón de las *flappers*, tal y como lo veían los historiadores: una vez se consiguió el derecho al voto, a las mujeres más jóvenes les costaba identificarse con la lucha de sus antepasadas.[66] Esto

significaba que ya no se le preguntaba a una mujer escritora, como es casi habitual hoy día, si era o no "feminista". Parker y West habían hecho públicas sus simpatías hacia el movimiento sufragista, pero las feministas les exigieron poco. McCarthy y Arendt no habían tenido ocasión de decidir si se unían o no, como escritoras, a un movimiento feminista organizado. Sencillamente no existió ninguno durante la mayor parte de sus carreras profesionales.

Pero para principios de 1970, cuando Sontag se convertía en la mujer intelectual más prominente de todo Estados Unidos, el movimiento de liberación de la mujer estaba en plena ebullición, con marchas, manifestaciones y colectivos que surgían en todas partes, sobre todo en Nueva York. New York Radical Women, un colectivo formado por, entre otras, la crítica y periodista Ellen Willis, empezaba a ser conocido en la ciudad. Los círculos de concienciación eran el último grito. Y, poco a poco, a medida que estos debates empezaban a dominar los medios de comunicación, empezó a esperarse de Sontag que declarara su adhesión al movimiento.

Muchos de los intelectuales de Nueva York veían con repulsión la energía furiosa, caótica, del movimiento. No la entendían. En su mayor parte la encontraban vulgar. Y es aquí donde Sontag empezó a cultivar una vena contestataria no muy distinta de la de esa escritora que "nunca le interesó demasiado", Mary McCarthy. La adoptó con mayor entusiasmo y libertad que casi ningún otro miembro del círculo de *Partisan Review* y *The New York Review of Books*.

La primera vez que Sontag habló abiertamente como feminista fue en 1971. Formó parte de un panel feminista en el Ayuntamiento formado para plantar cara a Norman Mailer por un ensayo desdeñoso que había publicado en *Harper's* sobre el movimiento de las mujeres titulado: "The Prisoner of Sex" [Prisionera del sexo]. Igual que un colegial, Mailer, de cuarenta años, seguía intentado llamar la atención de las mujeres insultándolas. En el artículo hacía un repaso de muchas de las grandes figuras del movimiento feminista cuyo grado de atractivo físico no dejaba de evaluar, al tiempo que atacaba y desacreditaba sus ideas. Por ejemplo, de Kate Millett, una conocida crítica feminista y autora de *Política sexual*, decía que era una "vaca aburrida".[67] Bella Abzug, abogada y con el tiempo congresista, era una "bruja".

Aquella noche Sontag no estaba en la mesa, sino entre el público. Se puso de pie e hizo una pregunta a Mailer. "Norman, lo cierto es que a las mujeres, por mucha voluntad que pongamos, tu manera de hablar nos resulta condescendiente –dijo en el tono calmado, casi divertido, de alguien que sabe de qué habla–. Una de las razones es que usas el término *lady* [señora] –continuó–. No me gusta que me llamen 'señora escritora', Norman. Sé que a ti te parece galante, pero a nosotras no nos suena bien. Preferimos *woman* [mujer] escritora. No sé por qué, pero tú sabes que las palabras importan, somos escritores y sabemos esas cosas".[68]

Más tarde también Sontag dio una extensa entrevista a *Vogue* en la que insistió en que se había sentido discriminada en su carrera como escritora. La entrevistadora intentó decir que, hasta aquella noche, había tenido la impresión de que Sontag "compartía el desprecio de Mailer por las mujeres como intelectuales".

> ¿De dónde ha sacado esa idea? Al menos la *mitad* de las personas inteligentes que he conocido son mujeres. No podría solidarizarme más con los problemas de las mujeres ni estar más furiosa por su situación. Pero la ira es tan vieja que no la siento en el día a día. Tengo la impresión de que es el cuento más viejo del mundo.[69]

Como para reforzar su opinión, Sontag publicó al poco tiempo un artículo en *Partisan Review* pensado originalmente para la entonces incipiente revista *Ms*. Pero la publicación de Gloria Steinem había decidido que el texto de Sontag era demasiado didáctico, así que esta se lo dio a los "chicos". Lo titularon "The Third World of Women" [El tercer mundo de las mujeres]. Entre las recomendaciones que hacía el artículo a las mujeres estaba rebelarse abiertamente contra el patriarcado. "Deberían silbar a los hombres por la calle, asaltar peluquerías, montar piquetes en las fábricas que hacen juguetes sexistas, alistarse en masa en las filas del lesbianismo, proporcionar asesoramiento feminista en divorcios, fundar centros de rehabilitación para mujeres que quieren dejar de maquillarse, adoptar el apellido de sus madres".[70] Su indignación pareció agotarse en ese artículo, que sería la única llamada directa al feminismo que haría Sontag en sus escritos intelectuales.

En lugar de ello se embarcó en un proyecto que se le ocurrió durante una

comida con Barbara Epstein en 1971. Sontag acababa de ver una exposición de las fotografías de Diane Arbus en el MoMA y empezó a despotricar contra ellas. Epstein le sugirió que escribiera un ensayo sobre la exposición para *The New York Review of Books*. Durante los cinco años siguientes, Sontag escribiría seis ensayos, que con el tiempo serían recogidos en *Sobre la fotografía*.

Un crítico sugirió que *Sobre la fotografía* debería haberse titulado *Contra la fotografía*, porque por momentos Sontag parecía cuestionar la práctica en sí. "Mirar implica una gramática y, lo que es más importante, una ética", escribió.[71] Y con frecuencia no veía nada recomendable en esa ética. Observaba que las fotografías a menudo se presentan como una realidad, pero que detrás de su encuadre hay siempre motivos ocultos. También atacaba la creciente popularidad de tomar fotografías. "La fotografía es una manera de certificar la experiencia, pero también de rechazarla, limitando la experiencia a la búsqueda de lo fotogénico, al convertir la experiencia en una imagen, en un *souvenir*".[72]

Puesto que necesitaba dinero, también empezó a escribir de forma habitual para *Vogue*, artículos que nunca incluiría luego en recopilaciones. Uno de ellos, escrito en colaboración con David Rieff, entonces de veintitrés años, aconsejaba a las lectoras acerca de "cómo ser optimista" en 1975. Entre los consejos estaba: "Aceptar que nacemos para morir, que nuestro sufrimiento es inútil y que, en alguna parte, estamos siempre asustadas".[73] Un artículo titulado "A Woman's Beauty: Put-Down or Power Source?" [La belleza en una mujer: ¿fuente de humillación o de poder?] urgía a las lectoras de la revista de moda más famosa de Estados Unidos a reflexionar sobre el hecho de que "la manera en que se enseña a las mujeres a cultivar un narcisismo relacionado con la belleza refuerza su dependencia y su inmadurez". Continúa diciendo:

> Lo que la mayoría de las mujeres acepta como una idealización atractiva de su sexo es en realidad una manera de hacer que las mujeres se sientan inferiores a lo que son, o suelen llegar a ser. Porque el ideal de belleza se administra como una forma de auto-opresión.[74]

Cada vez que se cuestionaban sus principios feministas, Sontag tenía la costumbre de devolver el ataque multiplicado por diez a la persona que lo

había lanzado. Una de ellas fue la poeta Adrienne Rich, que llevaba tiempo implicada en el movimiento de las mujeres cuando se sentó a leer el artículo de Sontag sobre Leni Riefenstahl, "Fascinating Fascism" [Fascinante fascismo], en el número de febrero de 1975 de *The New York Review of Books*. Rich reparó en la afirmación de Sontag de que a Riefensthal se la incluía en tantos festivales de cine porque "las feministas sufrirían si tuvieran que sacrificar a la única mujer que hizo películas que todos consideran de primera calidad".[75] Rich escribió a la revista preguntando por qué se acusaba a las feministas.

Sontag, claramente ofendida, le contestó en las páginas de *The New York Review of Books* con casi dos mil palabras sobre la "halagadora y crítica carta" de Rich. Señalaba que su artículo no trataba del feminismo, sino de la estética fascista, y el hecho de que Rich se dedicara a señalar solo aquello que le molestaba era emblemático de la estrechez de miras del movimiento de las mujeres que le resultaba aborrecible. "Al igual que todas las verdades morales con mayúsculas, el feminismo es un poco simplista", argumentaba Sontag.

Las dos mujeres se reconciliarían más tarde y admitirían que tenían intereses en común que merecía la pena explorar. "Me ha interesado tu intelecto desde hace varios años ya, aunque a menudo escribimos desde posturas muy diferentes", le escribió Rich a Sontag. Pero Sontag volvería a defender sus argumentos en el debate con Rich en entrevistas posteriores. La mayoría vio en esto la prueba de que Sontag era contraria al feminismo, una creencia que ha persistido, a pesar de que escribió sobre política de género y feminismo. Llegó un momento en que Sontag empezó a impacientarse con sus entrevistadores. "puesto que también soy feminista, me parece complicado hablar de diferencias entre 'ellas' y 'yo'", le dijo a uno.[76]

Pero todo esto se interrumpió cuando, en el otoño de 1975, diagnosticaron a Sontag cáncer de mama. Sus médicos le dijeron a David Rieff que no esperaban que sobreviviera. Era un tumor en estadio cuatro y, aunque a Sontag no se le dijo explícitamente que se estaba muriendo, pareció consciente del riesgo de que eso ocurriera. Optó por mastectomía radical con la esperanza de que extirpar más tejido del requerido le diera más

probabilidades de sobrevivir. Funcionó. El cáncer remitió. La experiencia, sin embargo, la cambió profundamente. El tratamiento, escribió, la dejó traumatizada y exhausta, como si hubiera peleado ella sola la guerra de Vietnam.

> Mi cuerpo es invasivo, colonizador. Están usando armas químicas conmigo. Tengo que levantar la moral de las tropas.[77]

Se sentía "arrasada", escribió que se había vuelto "opaca para mí misma".[78] También le preocupaba que parte de sus sentimientos reprimidos –el resentimiento contra su madre, su lesbianismo, su desesperación artística– hubieran causado el cáncer. Sabía muy bien que pensar así era irracional. Pero salió de la enfermedad decidida a purgar todos esos sentimientos por completo.

La purga consistió en escribir *La enfermedad y sus metáforas*. Este largo ensayo, publicado en forma de libro en 1975, no es, técnicamente, autobiográfico. Sontag habla de la manera en que la humanidad ha embellecido la tuberculosis o el cáncer de manera por completo abstracta, sin hacer referencias específicas a sus propios tratamientos ni a vivencias personales de sentimentalidad o crueldad por parte de sus médicos. Pero si le preguntaban, decía de forma bastante explícita que veía el texto como un grito de angustia:

> No me distancié en absoluto. Es un libro escrito en plena fase de ira, miedo, angustia, terror, indignación… en un momento en que estaba muy enferma y no mejoraba apenas […] pero tener cáncer no me convirtió en una imbécil.[79]

La enfermedad y sus metáforas se convirtió en un instrumento de protesta. El problema fundamental que tenía Sontag con las metáforas que novelistas y escritores asociaban a la enfermedad era que tendían a culpar a la víctima, igual que había hecho ella durante un breve espacio de tiempo cuando estaba enferma. Dirigía su ira a "cancerófobos"[80] como Norman Mailer, que había explicado hacía poco que, de no haber apuñalado a su mujer (y transformado así en acción "un nido de sentimientos asesinos"), habría enfermado de cáncer y "ya llevaría unos cuantos años muerto". Escribe sobre Alice James, hermana pequeña del novelista Henry James, que había

muerto de cáncer de mama unos cien años antes. En esos pasajes, aunque no emplea en ningún momento la primera persona, el texto es claramente personal y la ira, palpable.

Muchos reseñistas, entre ellos el fututo crítico de *The New York Times* John Leonard, atacaron a Sontag por haber usado el cáncer como metáfora en su ensayo sobre la situación de Estados Unidos (recordemos: la raza blanca era el "cáncer de la humanidad" para Sontag en 1967). Pero todos percibieron la ira que impulsaba la escritura y aunque tenían reservas respecto a la ejecución del libro, este los había conquistado. En *The New York Times*, el crítico irlandés Denis Donoghue comentaba:

> El libro *La enfermedad y sus metáforas* me ha resultado inquietante. Lo he leído tres veces y sigo sin encontrar justificación para sus acusaciones. Pero el libro dice algunas cosas extraordinariamente perceptivas sobre nuestras actitudes: cómo vemos la locura, por ejemplo, o las enfermedades del corazón.[81]

Donoghue dice a continuación que el estilo de Sontag le resulta abrupto, que su "escritura es combate". Esto puede sonar a crítica. Pero en términos de la evolución de Sontag, que empezó con un estilo cerebral y distanciado, suponía un avance. Seguía sin ser capaz, la mayoría de las veces, de escribir en primera persona. Pero se enfadaba. Y las personas oían, debajo de todas esas capas de razonamiento, de todas esas referencias a obras de arte y filósofos que podían no conocer hasta que Sontag se los presentaba, el relato de una experiencia humana aterradora y amenazante.

El estilo serio de *La enfermedad y sus metáforas* se correspondía con cómo Sontag había querido verse siempre: una pensadora seria. Pero el texto que la perseguiría durante toda su vida y el que vinculó su nombre para siempre a la cultura popular sería "Notas sobre lo 'camp'". Eso no le gustaba. Su amiga Terry Castle contaba cómo, estando con Sontag en una fiesta a finales de 1990, un invitado tuvo la ocurrencia poco feliz de decirle a Sontag que le encantaba aquel ensayo.

> Con las aletas de la nariz hinchadas, Sontag lo mira hecha un basilisco. ¿Cómo puede decir semejante tontería? Ella no tiene ningún interés en hablar de ese ensayo y nunca lo tendrá. Él no debería haberlo mencionado. Ese hombre está anticuado, intelectualmente muerto. ¿Es

que no ha leído ninguno de sus otros libros? ¿Es que no está al día? Se va sumiendo en un espiral de rabia con el que terminaremos por familiarizarnos durante las dos semanas siguientes mientras los demás la miramos, horrorizados e hipnotizados.[82]

La irritación que le producía a Sontag la manera en que "Notas sobre lo 'camp'" la perseguía era en parte deseo de distanciarse de su obra de juventud. Pero también es evidente que le molestaba la manera en que se había interpretado el texto. En las décadas de 1980 y 1990 Sontag sería testigo de un resurgir del interés por la cultura pop y un cuestionamiento de la alta cultura mientras el arte más sofisticado luchaba por sobrevivir. Se sintió en cierto modo responsable, pero, por supuesto, no toda la responsabilidad era suya. En la defensa de la cultura pop había tenido compañeras de viaje, entre ellas una crítica de cine llamada Pauline Kael.

1 Daniel Stern, "Life Becomes a Dream", *The New York Times*, 8 de septiembre de 1963.

2 Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh*, ed. David Rieff, Farrar, Straus and Giroux, 2012, p. 237 [*La conciencia uncida a la carne*, Barcelona, Debolsillo, 2015].

3 Carta de Hannah Arendt a Farrar, Straus and Giroux, 20 de agosto de 1963, citado en Carl Rollyson y Lisa Paddock, *Susan Sontag: The Making of an Icon*, Norton, 2000, p. 73.

4 Carta de Mary McCarthy a Hannah Arendt, 19 de diciembre de 1967, en *Between Friends* [*Entre amigas. Correspondencia entre Hannah Arendt y Mary McCarthy 1949-1975*, Barcelona, Lumen, 2015].

5 Susan Sontag, citada en Kiernan, *Seeing Mary Plain*, p. 537.

6 Morris Dickstein, citado en Sheelah Kolhatkar, "Notes on Camp Sontag", *The New York Observer*, 10 de enero de 2005 ["Notas sobre lo 'camp'", en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Debolsillo, 2011].

7 *As Consciousness*, p. 8.

8 Esta anécdota está reproducida en Kiernan, *Seeing Mary Plain*, p. 538.

9 *As Consciousness*, p. 10.

10 Carta de Mary McCarthy a Susan Sontag, 11 de agosto de 1964, en los papeles de Mary McCarthy en Vassar.

11 "Project for a Trip to China", *The Atlantic Monthly*, abril de 1973 ["Proyecto para un viaje a China", en *Declaración. Cuentos reunidos*, Barcelona, Literatura Random House, 2018].

12 *Reborn: Journals and Notebooks 1947-1963*, Farrar, Straus and Giroux, 2008, p. 5 [*Renacida. Diarios tempranos 1947-1963*, Barcelona, Literatura Random House, 2011].

13 "Pilgrimage", *The New Yorker*, 21 de diciembre, 1987 ["Peregrinaje", en *Declaración. Cuentos reunidos*].

14 Véase Daniel Schreiber, *Susan Sontag: A Biography*, Northwestern University Press, 2014, p. 22.

15 Terry Castle, "Desperately Seeking Susan", *The London Review of Books*, 17 de marzo de 2005.

16 "Susan Sontag, The Art of Fiction No. 143", entrevista de Edward Hirsch, *The Paris Review*, invierno de 1995.
17 Entrevista con Harriet Sohmers Zwerling, 30 de noviembre 2015, disponible en inglés en: http://lastbohemians.blogspot.com/2015/11/harriet-sohmers-zwerling-ex-nude-model.html.
18 *Reborn*, p. 28
19 "Susan Sontag, The Art of Fiction No. 143".
20 Wilhelm Stekel, *The Homosexual Neurosis*, Gotham Press, 1922, p. 11.
21 Carta de Susan Sontag a "Merrill", sin fechar pero encontrada en una entrada de diario del 23 de marzo de 1950 citada en Alice Kaplan, *Dreaming in French: The Paris Years of Jacqueline Bouvier Kennedy, Susan Sontag, and Angela Davis*, University of Chicago Press, 2014.
22 *Reborn*, p. 60.
23 *As Consciousness*, p. 362.
24 *Reborn*, p. 79.
25 Ibíd., p. 138.
26 Joan Acocella, "The Hunger Artist", *The New Yorker*, 6 de marzo de 2000.
27 *In America*, Picador, 1991, p. 24 [*En América*, Barcelona, Debolsillo, 2017].
28 Entrevista con Marithelma Costa y Adelaide López, en *Conversations with Susan Sontag*, ed. de Leland A. Pogue, University of Mississippi Press, 1995, p. 227.
29 Sigrid Nunez, *Sempre Susan: A Memoir of Susan Sontag*, Atlas, 2011, p. 87.
30 Donald Phelps, "Form as Hero", *The New Leader*, 28 de octubre de 1963.
31 "The Art of Fiction No. 143: Susan Sontag".
32 Ellen Hopkins, "Susan Sontag Lightens Up", *Los Angeles Times*, 16 de agosto de 1992.
33 "Notes on 'Camp'", en *Partisan Review*, otoño de 1964.
34 "Not Good Taste, Not Bad Taste–It's 'Camp'", *The New York Times*, 21 de marzo de 1965.
35 Carta de Philip Rahv a Mary McCarthy, 9 de abril de 1965, en los papeles de Mary McCarthy en Vassar.
36 "Notes on 'Camp'".
37 Véase Terry Castle, "Some Notes on Notes on Camp", en *The Scandal of Susan Sontag*, ed. Barbara Ching y Jennifer A. Wagner-Lawlor, Columbia University Press, 1999, p. 21.
38 "Against Interpretation", *Evergreen Review*, diciembre de 1964.
39 "Sontag and Son", *Vogue*, junio de 1966.
40 Kevin Kelly, "'A' for Promise, 'F' for Practice", *The Boston Globe*, 30 de enero de 1966.
41 Geoffrey A. Wolff, "Hooray for What Is There and Never Mind Reality", *The Washington Post*, 5 de febrero de 1966.
42 Entrevista *Camera Three* del otoño de 1969, disponible en inglés en: https://vimeo.com/111098095.
43 Carta de Lila Karpf a Susan Sontag, 22 de noviembre de 1966, citada en Schreiber, *Susan Sontag*, p. 133.
44 Robert Phelps, "Self-education of a Brilliant Highbrow", *Life*, 1 de enero de 1966.
45 Gore Vidal, "The Writer as Cannibal", *Chicago Tribune*, 10 de agosto de 1967.
46 Beatrice Berg, "Susan Sontag, Intellectuals' Darling", *The Washington Post*, 8 de enero de 1967.
47 Carolyn Heilbrun, "Speaking of Susan Sontag", *The New York Times*, 27 de agosto de 1967.
48 James Toback, "Whatever You'd Like Susan Sontag to Think, She Doesn't", *Esquire*, julio de 1968.

49 Howard Junker, “Will This Finally Be Philip Roth’s Year?”, *New York*, 13 de enero de 1969.
50 Carta de Philip Roth a Susan Sontag, 10 de enero de 1969, en el Susan Sontag Archives en UCLA.
51 “What’s Happening in America: A Symposium”, *The Partisan Review*, invierno de 1967.
52 William F. Buckley, “Don’t Forget–‘Hate America’ Seems to Be the New Liberal Slogan”, *Los Angeles*, 20 de marzo de 1967.
53 Lewis S. Feuer, “The Elite of the Alienated”, *The New York Times*, 26 de marzo de 1967.
54 “Trip to Hanoi”, *Esquire*, febrero de 1978.
55 Frances FitzGerald, “A Nice Place to Visit”, *The New York Review of Books*, 13 de marzo de 1969.
56 *Trip to Hanoi*, Farrar, Straus and Giroux, 1969, p. 87 [*Viaje a Hanoi*, Ciudad de México, Joaquín Moritz, 1969].
57 Mary McCarthy, “Report from Vietnam I: The Home Program”, *The New York Review of Books*, 20 de abril de 1967.
58 Frances FitzGerald, “A Nice Place to Visit”.
59 Susan Sontag, citado en Kiernan, *Seeing Mary Plain*, p. 594.
60 Carta de Mary McCarthy a Susan Sontag, 16 de diciembre 1968, en los Susan Sontag Archives en UCLA.
61 *Reborn*, p. 168.
62 Herbert Mitgang, “Victory in the Ashes of Vietnam”, *The New York Times*, 4 de febrero de 1969.
63 Carta de Mary McCarthy a Susan Sontag, 16 de diciembre de 1968, en los Susan Sontag Archives en UCLA.
64 Leticia Kent, “What Makes Susan Sontag Make Movies?”, *The New York Times*, 11 de octubre de 1970.
65 *As Consciousness*, p. 340.
66 Para un relato exhaustivo de este fenómeno y su recurrencia cíclica dentro del feminismo, véase, por ejemplo, Susan Faludi, “American Electra”, *Harper’s*, octubre de 2010.
67 Norman Mailer, “The Prisoner of Sex”, *Harper’s*, marzo de 1971.
68 Véase *Town Bloody Hall* (1979), dirigida por D. A. Pennebaker y Chris Hegedus.
69 Leticia Kent, “Susan Sontag Speaks Up”, *Vogue*, agosto de 1971.
70 “The Third World of Women”, *The Partisan Review*, primavera de 1973.
71 *On Photography*, Dell, 1978, p. 3 [*Sobre la fotografía*, Barcelona, Debolsillo, 2014].
72 Ibíd., p. 9.
73 “How to Be an Optimist”, *Vogue*, enero de 1975.
74 “A Woman’s Beauty: Put Down or Power”, *Vogue*, abril de 1975.
75 “Fascinating Fascism”, *The New York Review of Books*, 6 de febrero de 1975.
76 Entrevista con *Performing Arts Journal*, 1977, en *Conversations with Susan Sontag*, ed. de Leland Pogue, University Press of Mississippi, 1995, p. 84.
77 From David Rieff, *Swimming in a Sea of Death*, Simon & Schuster, 2008, p. 35. Rieff no incluyó esta entrada del diario en *As Consciousness*.
78 Ibíd.
79 Entrevista con Wendy Lesser, 1980, en *Conversations with Susan Sontag*, p. 197.
80 Susan Sontag, *Illness as Metaphor*, Vintage, 1979, p. 22 [*La enfermedad y sus metáforas*, Barcelona, Debolsillo, 2011].
81 Denis Donoghue, “Disease Should Be Itself”, *The New York Times*, 16 de julio de 1978.
82 “Desperately Seeking Susan”.

IX
KAEL

Pauline Kael llevaba mucho tiempo esperando una oportunidad cuando Robert Silvers, editor de *The New York Review of Books*, se puso en contacto con ella en agosto de 1963. Era una petición de última hora, pero ¿le importaría reseñar una novela para el periódico?[1] La novela en cuestión era *El grupo*, de Mary McCarthy.

Kael, solo siete años más joven que McCarthy, era admiradora suya desde hacía mucho tiempo. Solo tenía veintitrés años cuando se publicó *The Company She Keeps*, la edad perfecta para apreciar la franqueza sexual del libro. Y para cuando llegó el gran éxito de *El grupo*, Kael llevaba mucho tiempo trabajando de incisiva crítica de cine, un poco tipo McCarthy, pero sin el éxito ni el reconocimiento del gran público que disfrutaba esta. También para entonces tenía cuarenta y cuatro años y claramente empezaba a preguntarse si conseguiría alguna vez ganarse el respeto de los intelectuales de la costa este. Por entonces nada parecía resultarle fácil.

Así que cuando Silvers telefoneó para asignarle la crítica, en agosto de 1963, Kael aceptó sin pensárselo dos veces. Silvers solo quería mil quinientas palabras y las quería enseguida, pero Kael se sentía capaz de cumplir con el encargo. El único problema era que no le había gustado demasiado *El grupo*. No había encontrado en el libro ni rastro de la inteligencia que tanto la había atraído en *The Company She Keeps*. Tal y como escribió en el borrador de la crítica:

> Como grupo, las chicas son tan frías y calculadoras, y tan irracionales e indefensas e ineptas, que parecen ideadas por un escritor antifeminista. Quien de verdad quiera creer que usar la cabeza es contraproducente para una mujer, que la incapacita para la 'vida', la dispersa o la convierte en alguien avinagrado o desagradable o resentido (cosas de las que se ha acusado a menudo a Mary McCarthy en el pasado), ahora verán confirmada su teoría en la escritura de la propia Mary McCarthy.[2]

Para entonces Kael ya era consciente de lo que podía implicar para una mujer usar su intelecto. A menudo la acusaban de ser avinagrada, desagradable o resentida. De hecho, el día de Año Nuevo de 1963 había oído quejarse a una oyente en su programa de radio en la KPFA, una emisora de Berkeley. "Señorita Kael –empezaba la queja–, doy por hecho que no está usted casada. Uno pierde ese tono de voz desagradable y afilado cuando aprende a cuidar de otros". Con el deleite de un depredador en la situación de ataque perfecta, Kael liberó una respuesta arrolladora:

> Me pregunto, señora Anónima, si en su plácido y protegido estado marital se ha parado usted a pensar la posibilidad de que el tono de voz afilado sea precisamente resultado de estar siempre pendiente de los demás. Y me pregunto si se ha parado a pensar también en lo difícil que es para una mujer en estos tiempos tan freudianos, en realidad una nueva era victoriana para las mujeres, hacer cualquier cosa, demostrar la más mínima inteligencia sin que la acusen de agresividad antinatural, resentimiento vengativo o lesbianismo. Esta última acusación suelen hacerla hombres que han salido mal parados de una discusión; les gusta consolarse pensando que la mujer que los ha derrotado es medio masculina.[3]

La irritación tan palpable aquí era resultado de la experiencia y no de convicción política *per se*. Kael no era, como Sontag, un prodigio que todos reconocían en cuanto la leían. Su espíritu beligerante no siempre era bien recibido por los otros, y ni siquiera cuando esto la enfadaba estaba dispuesta a ajustarse a sus expectativas de "preocuparse por los demás" o por ninguna otra cosa. Está claro que esperaba que el talento de su obra bastara, como bastaría para un hombre en su misma situación.

Durante la primera mitad de su vida no fue así. Kael tenía esa innegable brillantez que parecía enajenarla de todo lo que no fueran amigos íntimos, una cualidad que compartía con Arendt. No se le daba bien cultivar relaciones y le costó establecerse como escritora. Al final, la vida quiso que necesitara la ayuda de la más joven Sontag para, después de muchos años intentándolo, lograr atraer la atención de los intelectuales neoyorquinos que poblaban las páginas de *The New York Review of Books*. Sontag y Kael se habían conocido algunos meses antes de que se publicara *El grupo*, en algún

sitio que ninguna de las dos recordaba. Es evidente que la mujer mayor despertó la admiración de la más joven. Así que fue Sontag quien propuso a Kael a Hardwick y Silvers cuando estos buscaban alguien que hiciera la crítica de *El grupo*. Kael debió de sentirse muy agradecida al recibir esa llamada de teléfono; reseñar a Mary McCarthy para la revista en que esta colaboraba era una buena oportunidad de llegar por fin al lugar donde creía que merecía estar.

Kael había recorrido antes un largo camino. Nació en 1919 en una granja avícola en Petaluma, California. Sus padres eran judíos neoyorquinos que se habían mudado a aquella zona buscando una comuna agrícola progresista. Para cuando nació Kael, ya tenían cuatro hijos que criar. Esta siempre hablaba de su infancia en la granja como una época idílica o todo lo idílica que puede ser la vida para unos niños en una granja donde siempre había algo que hacer y cuyos padres tenían un matrimonio amenazado por la inestabilidad económica y las infidelidades. Los Kael aguantaron en Petaluma hasta 1927, cuando Isaac Kael perdió todo su dinero en el desplome del mercado de valores y la familia se mudó a San Francisco, donde intentó, casi siempre sin éxito, encontrar una mayor estabilidad laboral.

En el instituto, los talentos de Kael empezaron a aflorar. Era buena estudiante, tocaba el violín en la orquesta del colegio, formaba parte del equipo de debate. Al igual que Sontag, estudió Filosofía en la University of California (Berkeley). Pero, a diferencia de Sontag, Kael no se marchó enseguida. Le encantaba California. En una crítica publicada en *Hud* evocaba el igualitarismo inconsciente de su hogar de la infancia. "Que las comidas fueran algo comunal, con los braceros mexicanos e indios de la granja sentados a la mesa con la familia no era resultado de una condescendencia culpable, sino la manera en que se vivía en el oeste", escribió.[4] Y San Francisco era lo bastante cosmopolita para satisfacer sus inquietudes artísticas; tenía muchos cinematógrafos, muchos artistas, muchos clubes de jazz. Después de la universidad vivió en la zona bohemia de la ciudad, soñando y trabajando con su amigo, el poeta Robert Horan, en diversos proyectos. Horan era gay y Kael lo sabía, y aunque según su biógrafo Brian Kellow fueron amantes en algún momento, a Kael no le molestaba que a Horan le gustaran los hombres.

En noviembre de 1941 Horan y Kael se mudaron a Nueva York juntos a

la manera tradicional de los aspirantes a artistas: haciendo autostop y sin un centavo, con la esperanza de encontrar la manera de ganarse la vida una vez estuvieran allí. Pero pasaron hambre y tuvieron que refugiarse en la estación Grand Central. Horan salió a buscar trabajo y al poco tiempo lo recogió una pareja gay a la que se cameló en la calle. Pero Kael no entraba en el acuerdo y de pronto se encontró con que tenía que arreglárselas sola cuando Horan transfirió toda su atención a sus benefactores. Quizá eso explique por qué a Kael le costaba tanto sentirse aceptada en Nueva York.

En aquellos primeros años tuvo que trabajar de institutriz y de oficinista en una editorial porque todos sus intentos por publicar sus escritos fracasaron. Veía de cerca a los intelectuales de Nueva York y sentía especial admiración por una revista fundada por Dwight Macdonald, la de McCarthy y Arendt, llamada *Politics*. Pero no conseguía hacerse un hueco. Culpaba a Nueva York; culpaba el ambiente. "Está atestado de jóvenes 'promesas' que, con treinta y cinco o cuarenta años, siguen escribiendo igual que hace quince, o mucho peor", escribió a una amiga.[5] Para 1945 desistió y volvió a San Francisco.

De nuevo en compañía de los bohemios de su ciudad natal, Kael conoció a un poeta y director de cine experimental llamado James Broughton. Un hombre que se había pasado la vida, tal y como él mismo explicaba, superando una madre dominante, era más proclive a aventuras románticas pasajeras que al compromiso. Hacía pequeñas películas experimentales como *Mother's Day* (1948), que sigue a un niño rubio desnudo correteando mientras una voz de mujer le elogia y le reprende alternativamente. Kael estuvo viviendo un tiempo con Broughton. Cuando se quedó embarazada, este la echó y se negó a reconocer a la niña. Gina James nació en septiembre de 1948. Kael no incluyó el nombre de Broughton en el certificado de nacimiento.

Como ocurre siempre, ser madre le cambió la vida a Kael. Hizo que necesitara desesperadamente un empleo estable, pero pronto se vio obligada a trabajar en casa porque no tenía a nadie que le cuidara a la niña. Reseñó libros. Intentó escribir obras de teatro. Escribió una propuesta de guion de cine, pero se lo rechazaron. Lo único que le salió bien fue conocer a un hombre en un café que buscaba quien escribiera una crítica de *Candilejas* para su nueva revista de cine, llamada *City Lights* (este hombre, Lawrence Ferlinghetti abriría después la librería City Lights Bookstore en San

Francisco). Estrenada en octubre de 1952, la película era un vehículo para el lucimiento de un envejecido y doblado Chaplin, de quien Kael nunca había sido gran admiradora.

Pero escribió la crítica, pues tenía algo que decir de su autor. "El Chaplin de *Candilejas* no tiene nada de payasito irreverente; su reverencia por sus propias ideas sería asombrosa incluso si dichas ideas fueran dignas de consideración –escribió–. No lo son, y el contexto de la película lo pone de manifiesto una y otra vez". Llamó a Chaplin "filósofo de domingo" que encajaba a la perfección con una observación que hizo Sócrates respecto a los artistas: "La fuerza de su poesía les hacía creerse expertos en cosas en las que no lo eran".[6]

Esta crítica, la primera que publicó Kael en su vida, apareció en el número de invierno de 1953 de *City Lights* y revelaba varias cosas acerca de ella. La primera era que consideraba las películas en un sentido más amplio que el meramente estético. Aunque más adelante Kael se haría famosa como defensora de un cine más popular, se formulaba preguntas profundas sobre ellas: sobre las ideas que encarnaban, sobre si encajaban o no en el gran rompecabezas de la vida cultural e intelectual de Estados Unidos. La segunda era la exuberante energía que más tarde se convertiría en su seña de identidad. Kael no era una crítica demasiado dada a escribir en primera persona. En sus escritos solo asoma el "yo" de manera ocasional. Pero su personalidad está sobre todo en el vigor con el que analiza las cosas, dándoles la vuelta, buscando pistas. La tercera cosa era que, a pesar de interesarle el gran público, nunca le daría miedo atacar un fenómeno popular. Es posible que Chaplin estuviera en el ocaso de su carrera, marchito y canoso ya, pero seguía siendo Charlie Chaplin, el Charlot vagabundo de Estados Unidos. Pero Kael creía que su papel como crítica era tener mano dura con las reputaciones. Esto no le atrajo demasiadas simpatías.

En su primer viaje a Nueva York quedó admirada por cómo vestían las personas y por sus maneras serias. "De niña pensaba que había muchas personas de talento que escribían cosas aburridas porque eran corruptas –contó en una entrevista–. Tardé mucho tiempo en darme cuenta de que, en la mayoría de los casos, sencillamente no sabían escribir mejor".[7] Pero cuando se publicó la crítica de *Candilejas*, las puertas de Nueva York que siempre habían estado cerradas para Kael se abrieron un poquito. De

pronto se encontró recibiendo alabanzas del editor de la *Partisan Review*, Philip Rahv, aunque opinaba que algunas de las reseñas de Kael eran demasiado largas. Y en Berkeley heredó la sección de cine de la emisora de radio KPFA de un amigo, el poeta Weldon Kees, que empezó llevándola de invitada. "Pauline, empecemos siendo positivos", decía en ocasiones al inicio de la retransmisión.[8] Entonces, en 1955, Kees se suicidó y la emisora ofreció su sección a Kael. No le pagaban, pero Kael aceptó y consiguió un público fiel. Siempre se mostraba polémica y siempre era sistémica. Al igual que a West y a McCarthy antes que ella, en ocasiones le gustaba criticar el enfoque de otros críticos:

> Me gustaría hablar del declive de la crítica de cine en este país, a resultas del cual no hay guías inteligentes, ni para el público ni para los realizadores, y que es la razón por la que nuestros jóvenes directores ruedan chapuzas en lugar de películas.[9]

Uno de sus oyentes era un hombre llamado Edward Landberg, que regentaba un pequeño cine en Berkeley llamado Cinema Guild. Personaje algo excéntrico con un nivel saludable de autoestima y una obstinada devoción por sus propios gustos, había reunido una pequeña audiencia para su pequeño cinematógrafo en un local a pie de calle en Telegraph Avenue, en el que proyectaba solo películas que le gustaban. Llamó a Kael para decirle que admiraba su programa. Empezaron a salir y poco después se casaron, en diciembre de 1955. No está claro hasta qué punto fue aquel un matrimonio por amor. Lo que sí fue es una alianza de dos personas que amaban el cine.

Ya antes de casarse, Kael regentaba prácticamente el Cinema Guild junto a Landberg. Se implicó en la programación, pero su gran innovación fue añadir una crítica de la película en las hojas volanderas que se repartían en la calle para atraer clientes. A pesar de que las hojas volanderas eran un material promocional, no tenía miedo de lanzar ataques. "Welles no solo se burla del medio con un vamos-a-probarlo-todo que peca de ligereza, también se burla del tema tratado con un exceso de profundidad", dijo de *Ciudadano Kane*.[10] Esta manera ágil de resumir las películas contribuía a venderlas además de reírse de ellas. Gracias al trabajo de Kael, el Cinema Guild se hizo lo bastante popular para abrir una segunda sala.

Pero el matrimonio no estaba destinado a durar. Landberg llevaba mal la terquedad de su mujer y sin duda a esta le ocurría lo mismo con él. Lo que los colocó en la senda del divorcio, contó Landberg a un realizador de documentales, fue que Kael pusiera el símbolo de copyright junto a su nombre en las circulares con la programación. Para octubre de 1960 la había despedido del único empleo en el que había tenido éxito. Kael contraatacó con dureza. Primero tomó los siete mil nombres de la lista de correo del Cinema Guild e incluyó una carta de dimisión en la circular que les envió:

> Durante cinco años y medio he escrito estos programas, preparado los desplegables y hablado con muchos de vosotros por teléfono. Creo que el Cinema Guild and Studio ha sido el único cinematógrafo del país en el que los gustos y las opiniones de una persona –la escritora– han sido el criterio de selección de las películas. Debo anunciar que diferencias irreconciliables con los propietarios han hecho insostenible mi situación. Esta es la última programación que preparo.[11]

Cuando envió la circular, Landberg eliminó la carta. A continuación, Kael demandó a Landberg reclamándole cincuenta y nueve mil dólares en salarios y beneficios atrasados.[12] No ganó la demanda, y Landberg conservó la propiedad del Cinema Guild dejando de nuevo a Kael sin una fuente de ingresos fija.

Pero al menos para entonces empezaba a resultarle más fácil publicar sus críticas. Después de su matrimonio con Landberg, Kael escribió el primero de sus grandes artículos, titulado "Fantasies of the Art House Audience" [Fantasías del público de arte y ensayo] para *Sight & Sound*. En él formulaba por primera vez lo que sería su gran aportación a la crítica de cine. Venía a decir que aquellos que insistían en ver películas extranjeras, que creían que al evitar las salas de cine comercial estaban viendo un cine superior y mejor eran unos pretenciosos. Y no tenía reparos a la hora de atacar a los mitos de estas personas, entre ellos *Hiroshima Mon Amour*, una película que había gustado mucho a Sontag.

Gran parte de las objeciones de Kael tenían que ver con el guion, escrito por Marguerite Duras, que le resultaba repetitivo y que abundaba demasiado en los sentimientos de la protagonista femenina:

> Empezaba a parecerse a *Confesión verdadera* llevada al culmen de la comunión espiritual y sexual y decidí que la gran lección que quería enseñarnos era el valor de cerrar la boca. La protagonista (hermosamente interpretada por Emmanuelle Riva) estaba sacando a relucir uno de los principales defectos de la mujer inteligente moderna: dejar salir todas sus emociones, como si una cama fuera el lugar en el que demostrar sensibilidad. Es una lástima que aquello que las personas consideran lo más importante de sí mismas, sus verdades y secretos –el verdadero tú o el verdadero yo que sacamos cuando nos parece que alguien nos va a comprender–, acaban resultando la mayoría de las veces tonterías que por lo general somos lo bastante inteligentes para olvidar. El verdadero yo que escondemos porque pensamos que la gente no lo aceptará es basura. ¿Por qué iba a quererlo nadie?[13]

Se trata de un argumento inintencionadamente revelador. La exhibición de los sentimientos en el arte era y es objeto de debate, porque, tal y como apunta aquí Kael, es un tema que tiende a verse de manera distinta en función del género. Entre las escritoras es una especie de batalla. Siempre ha habido quienes insisten en que la confesión descarnada de cada defecto y sentimiento es la única manera sincera de escribir. Y luego están las que, como Kael, aducirían que esto refuerza estereotipos terribles sobre las mujeres y da voz a sus peores cualidades en tanto seres humanos. Pero la dureza de la última línea, la insistencia en que el ser interior es basura que nadie con dos dedos de frente querría conocer, no puede leerse solo como la opinión de Kael sobre *Hiroshima Mon Amour* o sobre Duras. Tiene que ser la declaración de alguien que pensaba eso de sí misma.

La aspereza de sus críticas deja claro que Kael no se consideraba demasiado sentimental. No le habría gustado verse dulcificada póstumamente en el diván de un psicoanalista. Odiaba el patetismo. Y, sin embargo, esa extraña ferocidad consigo misma está ahí en ocasiones, en su irritación hacia quienes critica. Quiere que sean pensadores lineales, que sean claros y directos; las personas que no pensaban así la enfurecían. Parecía estar siempre a la busca de escritores que necesitaran una dosis saludable de sentido común.

En lo que podría parecer una contradicción, Kael también despreciaba a los teóricos a gran escala, personas que brindaban líneas de análisis más

miopes que perspicaces. En su artículo de 1962 "Is There a Cure for Film Criticism?" [¿Tiene cura la crítica de cine?], publicado en *Sight & Sound*, por ejemplo, desacreditaba a Siegfried Kracauer, un teórico alemán que había escrito un tratado extenso y ampuloso sobre la naturaleza del cine. Esto era algo que Kael no soportaba, como tampoco el exceso de respeto que, en su opinión, contaminaba la escritura sobre cine en general.

> En cualquier forma de arte hay una tendencia a convertir las preferencias de uno en obsesión; en crítica de cine, cuanto más confuso, monotemático y defensor de propuestas indefendibles es el teórico, más probabilidades tiene de ser considerado serio, importante y 'profundo', al revés que hombres tranquilos con sentido común cuyos enfoques pluralistas pueden ser despreciados por no serlo bastante.[14]

Comparaba a Kracauer a un pretendiente aburrido cuyo amor no resulta atractivo para su amada. Si Kracauer estaba en lo cierto respecto al *cinéma*, escribió, pensaba plantarlo. Y esto no era más que el precalentamiento para el golpe que asestó Kael a un crítico bastante nuevo llamado Andrew Sarris, que había publicado un artículo en el número de invierno de 1962-1963 de *Film Culture* titulado "Notes on the Auteur Theory" [Notas sobre la teoría de autor]. Kael lo encontró tan ridículo que se apresuró a escribir una réplica titulada "Circles and Squares" [Círculos y cuadrados].

Una de las ironías de este famoso enfrentamiento es que Sarris no era el inventor de la idea en la que se sustentaba su modesto ensayo. La teoría del autor procedía de los franceses, inventores, en cierto modo, de la crítica cinematográfica. Resumida en pocas palabras, la teoría sostiene que un director de cine tiene un estilo detectable que puede ser identificado y analizado incluso en el contexto de una producción comercial de Hollywood. En su esencia, esta idea es tan difícilmente objetable que ni siquiera Kael estaba en completo desacuerdo con ella. También ella tendía a sostener que un cineasta tiene un alto grado de control sobre la película que termina produciéndose, una suposición que atribuía a todos los directores, desde Charlie Chaplin a Brian de Palma. Lo que le resultaba tonto y pomposo era la manera en que Sarris había construido un sistema a partir de esa idea, una especie de enfoque forzado, excesivamente sesgado de evaluar el arte que le resultaba detestable.

Sarris había abierto la puerta a Kael al tratar de identificar premisas claras del análisis de un autor, que, expresadas en abstracto, sonaban de lo más endeble. "La segunda premisa de la teoría de *auteur* es la personalidad inconfundible del director como criterio de valor".[15] Kael abordó este argumento obviamente enclenque con espíritu práctico: "El olor de una mofeta es más inconfundible que el de una rosa; ¿lo convierte eso en mejor?".[16] Esta sería una técnica que utilizaría a menudo, la de presentarse como alguien más sensato que los críticos pretenciosos que tanto detestaba, evitando siempre hinchar una idea hasta formar un párrafo cuando una sola línea bastaba.

A Kael tampoco le asustaba usar el machismo latente de los escritores como arma arrojadiza. El ensayo de Sarris mencionaba *en passant* y sin que fuera apenas pertinente un "mecanismo narrativo esencialmente femenino". "Circles and Squares" termina con una pirueta retórica que convierte la idea de las técnicas "femenina" y "masculina" en una bofetada al propio Sarris:

> Los críticos de autor están tan embelesados con sus narcisistas fantasías masculinas […] que parecen incapaces de dejar atrás sus nociones escolares sobre la experiencia humana (si hay mujeres que practican la crítica de autor aún no las conozco). ¿Podemos concluir que en Inglaterra y en Estados Unidos la teoría de autor es un intento por parte de hombres adultos de justificar que aún siguen en el estrecho espectro de experiencia de su infancia y adolescencia, ese periodo en que la masculinidad parecía algo grande e importante mientras que el arte era algo de lo que hablaban petulantes, impostores y sensibles a lo femenino? ¿Y están buscando hacer un comentario sobre nuestra civilización cuando sugieren que la basura es el verdadero cine? Lo pregunto porque no lo sé.

Sarris reaccionó como un colegial al que se ha reprendido. Se quejó de la injusticia de estos comentarios durante el resto de su vida. "Pauline se portó como si yo fuera la gran amenaza para la crítica estadounidense",[17] le dijo a un biógrafo de Kael, pero también reconoció que lo que escribía por aquella época se leía poco, se remuneraba todavía menos y que el ataque que había recibido de Kael no guardaba proporción alguna con su grado de

influencia (las críticas de Sarris en *The Village Voice* son algo posteriores). También lo desconcertaba que, por mucho que "Circles and Squares" atacara sus ideas, Kael no estuviera enfadada con él personalmente. Años más tarde, esta a menudo reconoció que otros escritos de Sarris le habían resultado esclarecedores. De hecho, cuando Kael llegó a Nueva York un año después de la publicación de "Circles and Squares", llamó a Sarris y lo invitó a cenar.

Sarris contaría unas cuantas versiones distintas de esta historia –escribió sobre ella en más de una ocasión–, pero baste decir que la invitación le pilló por sorpresa. Se quejó de que Kael había dado por hecho que era gay (Sarris se casaría más adelante con Molly Haskell). Vivía en un barrio alejado de Queens y, cuando se quejó de no poder mudarse a Manhattan, Kael dijo: "¿Qué pasa? ¿Tu amante no te deja?".[18] Sarris también dejó claro que Kael le había resultado cáustica y agresiva, y que hablaba demasiado de sexo para su gusto. Parece que el encuentro no se repitió.

Lo divertido de esta pequeña guerra es que, aunque ahora tiene fama de haber atraído la atención del mundo del cine durante meses, en realidad no causó tanto revuelo. Desde luego la prensa generalista no le dio seguimiento, y tampoco son extensos los comentarios en revistas de cine. Hubo otros hombres que se sintieron aludidos por el último párrafo de Kael, sobre todo los editores de la revista de cine británica *Movie*, a los que ridiculizaba por venerar malas películas. Se quejaron de que los había tachado implícitamente de homosexuales en el embate del último párrafo. "Si tuviéramos que inferir (casi con la misma ausencia de justificación) del feminismo fanático de la señorita Kael que es lesbiana, eso sería por completo irrelevante respecto a su capacidad como crítica", rezongaron.[19] Pero, según esos mismos editores, el género sí influía en la capacidad como crítico de uno. "Cuando la señorita Kael dice que no hay críticas de autor tiene razón –escribieron los editores de *Movie*–. Y podría haber ido más allá y decir, ay, que no hay mujeres críticas de cine".

Esto fue un error táctico. En su réplica, Kael entró a matar. Nombró a una serie de críticas de cine y preguntó: "¿A qué viene ese "ay" ofensivo e hipócrita, como si los editores de *Movie* lamentaran que no haya suficientes mujeres intelectualmente fuertes para soportar los rigores de sus críticas?".[20]

Estos encendidos intercambios epistolares en pequeñas revistas jamás habrían bastado por sí solos para sacar este debate del eterno punto muerto

al que llegó. Lo mantuvo vivo Sarris, quien con los años siguió echando leña al fuego, atacando sistemáticamente cada uno de los libros de Kael, mencionando una y otra vez su enfrentamiento con ella para terminar con un artículo insultante en 1980. Kael nunca contestó. En 1991 dijo en una entrevista: "Siempre me ha sorprendido bastante que se lo tomara tan personalmente".[21] Brian Kellow, el único biógrafo de Kael hasta la fecha, la acusa de oportunista por escribir "Circles and Squares",[22] algo que resulta desconcertante a la vista de la admisión de Sarris de su escasa influencia en el momento de la publicación. No es posible que Kael estuviera intentando ensombrecer a Sarris porque, tal y como este mismo reconoció, por entonces no tenía ningún estatus como crítico de cine.

Pero sí es cierto que la publicación de "Circles and Squares" coincidió con un cambio de rumbo en la vida profesional de Kael. El mismo año en que se publicó, 1963, recibió una beca Guggenheim. La habían recomendado para la misma, entre otros, Dwight Macdonald, que respondió a la petición de Kael con ironía: "A pesar de su acoso implacable a mi persona en la prensa, como buen cristiano ateo he ofrecido la otra mejilla y escrito una elogiosa recomendación de su proyecto para la gente del Guggenheim".[23] Este proyecto era el libro *I Lost It at the Movies* [Perdí la virginidad en un cine], una recopilación de los ensayos de Kael para *Film Quarterly*, *The Atlantic* y *Sight & Sound*.

Pero 1963 también fue el año en que Bob Silvers le encargó la crítica de *El grupo*, el artículo que se suponía marcaría su aceptación oficial en los círculos intelectuales de Nueva York. Kael terminó enseguida un borrador y lo envió. Confiaba en que le abriera la puerta a un entorno del que aspiraba formar parte desde los veinte años. Pero Hardwick rechazó el artículo por carta, diciéndole solo que le resultaba irrelevante criticar a McCarthy por cómo trataba a las mujeres.[24] Quizá lo que ocurrió es que Mailer había, para entonces, aceptado escribir la crítica del libro. Pero también es posible que Hardwick estuviera siendo sincera.

Kael se sintió herida. Escribió a Sontag para contarle que le habían rechazado la reseña y le adjuntó el borrador de esta. En su respuesta, Sontag, que no conservó su parte del intercambio, le dijo que odiaba el tratamiento que había hecho Mailer del libro de McCarthy. "Demasiado duro con ella como persona y demasiado magnánimo, de una manera retorcida, con el libro".[25] Pero también pensaba que la reseña de Kael era

mejorable. No creía que los argumentos feministas fueran la mejor manera de abordar el libro. "En mi opinión, lo que dices de la novela y de cómo se desarrollan los personajes y sobre la relación entre hechos y ficción es más interesante, y original, que tu indignación –aunque la comparto por entero– por cómo calumnia McCarthy a las mujeres".

Quizá debido a esta pequeña muestra de apoyo, Kael conservó el borrador de la crítica. Pero también dejó de escribir sus opiniones sobre las relaciones entre sexos en sus escritos. El tema desapareció de sus críticas. A resultas de este silencio, la gente empezó a creer y a decir que Kael no tenía relación alguna con el feminismo. Una crítica feminista que conoció a Kael en la década de 1970 le dijo al biógrafo de esta: "Creo que Pauline era sorda respecto al feminismo. No hostil. Simplemente no lo oía".[26] Es probable que fuera así, en lo referido al feminismo de segunda ola de la década de 1970. Pero también es posible que cuando alguien a quien respetaba le dijo a Kael que sus comentarios sobre género eran frívolos, se limitara a aceptarlo y continuara escribiendo crítica pero menos atenta a defender a las mujeres en tanto mujeres. A lo que no podía renunciar era a su deseo de que la tomaran en serio.

Tampoco renunció del todo a *El grupo*. Cuando supo que la novela se iba a adaptar al cine, consiguió que la revista *Life* le encargara la crítica. Incorporó sus observaciones sobre el libro de McCarthy, en especial la parte en que lo acusaba de insultar la inteligencia de las mujeres, a sus comentarios sobre el director y el productor, Sidney Lumet y Sidney Buchman. Escribió que no les importaban gran cosa los temas tratados en la novela, y se alarmó cuando Buchman los resumió en la frase: "Ir a la universidad no prepara a las mujeres para la vida".

> Al no estar habituada al papel de mera observadora (nunca me he acostumbrado), le pregunté: '¿Y qué las prepara? ¿La universidad sí prepara, en cambio, a los hombres para la vida?'.[27]

Pasaría algún tiempo antes de que el productor le diera a Kael una respuesta directa. Es evidente que opinaba que la educación corrompía a todo el mundo, pero añadía: "¿Sabes, Pauline? No tengo ni idea de qué va esta condenada historia". Kael se mantuvo respetuosa acerca de lo que consideraba defectos del director de la película, al parecer hasta una fiesta

celebrada después del estreno. Según el director, Sidney Lumet, en plena discusión acalorada sobre el papel del crítico, Kael soltó: “Mi trabajo es enseñarle [a Lumet] por dónde tiene que ir”.[28] La reseña de la película dejaba traslucir la frustración que sentía su autora mientras la escribía. Era tan extensa y estaba tan llena de opiniones que *Life* se negó a publicarla y Kael la incluyó después en uno de sus libros.[29]

Cuando se publicó *I Lost It at the Movies* en 1965, nadie esperaba que una recopilación de críticas de cine fuera un éxito. Pero el caso es que se convirtió en un superventas. La revista *The Atlantic* publicó la introducción con el título “Are the Movies Going to Pieces?” [¿Se muere el cine?], en diciembre de 1964. En la introducción, Kael era un heraldo de malas noticias que se lamentaba de que el cine estaba perdiendo su vitalidad. En parte culpaba de ello a los directivos de los estudios. Y, como era su costumbre, culpaba también a los críticos que se habían vuelto tan abstrusos y contrarios al significado que defendían películas que cultivaban un fetichismo por la técnica vacío de significado. Kael centraba sus críticas en una escritora:

> Susan Sontag ha publicado en el número de *The Nation* del 13 de abril de 1964 un ensayo extraordinario sobre *Flaming Creatures* [Criaturas en llamas], de Jack Smith titulado ‘A Feast for Open Eyes’ [Un festín para los ojos abiertos], en el que enuncia un nuevo principio crítico: ‘La técnica rudimentaria de Smith transmite a la perfección la sensibilidad encarnada por *Flaming Creatures*, una sensibilidad basada en la indiscriminación, sin ideas, más allá de la negación’. Creo que al tratar la indiscriminación como valor se ha convertido en toda una moderna.[30]

Para entonces las dos mujeres se conocían, de manera que esto es muy curioso. Para ser justos, Sontag no era la clase de crítico que gustaba a Kael. No escribía de manera coloquial. Y aunque no propugnaba grandes teorías, Sontag encarnaba, en todos los demás sentidos, la idea que tenía Kael de una esnob: le interesan sobre todo *le cinéma*, las películas extranjeras, la forma y el estilo por encima del contenido (merece la pena señalar que Sontag no había publicado aún su ensayo “Notas sobre lo ‘camp’”, en el que dejaba traslucir al menos cierto afecto por la cultura popular). Y he aquí que más de un año después de la extraña transacción de *The New York*

Review of Books, Kael volvía a vapulear a Sontag: "La señora Sontag está tramando algo y si lo lleva adelante será el final de la crítica, como poco". Tal y como señaló más tarde el crítico Craig Seligman, es posible que aquella declaración de Kael afectara a Sontag. En la versión del ensayo de Sontag sobre *Flaming Creatures* incluida en *Contra la interpretación* hay un cambio de redacción. En lugar de alabar la "indiscriminación", ensalza una sensibilidad que "repudia las ideas".[31] Se trata de una pequeña modificación que aleja a Sontag del blanco de los ataques de Kael.

Sea como fuera, el razonamiento de Kael llamó la atención de los periódicos y cuando se publicó el libro a los críticos les encantó. En *The New York Times*, el editor de una revista de cine afirmaba que *I Lost It at the Movies* demostraba que Kael era "la más cuerda, más aguda, más ingeniosa y menos pretenciosa de los críticos de cine actualmente activos en Estados Unidos".[32] Admiraba de manera especial la manera que resumía su enfoque en "Circles and Squares":

> Creo que respondemos más y mejor a cualquier forma de arte [...] siendo pluralistas, flexibles, relativistas en nuestros juicios, si somos eclécticos. El eclecticismo no es sinónimo de falta de escrúpulos; el eclecticismo es seleccionar los mejores estándares y principios de varios sistemas. Requiere más atención, más disciplina, ser un pluralista que aplicar una única teoría.[33]

Así es más o menos cómo Pauline Kael seguiría siendo el resto de su vida, consistentemente inconsistente, propensa a las declaraciones apasionadas, convencida de que el único principio que merece la pena defender es el placer. Algunas personas, naturalmente, encontraban esto "exasperante", como le ocurrió a un crítico en la antigua revista de Kael, *Sight & Sound*, que se quejaba de la "emocionalidad destructiva de sus artículos más polémicos".[34] No obstante, el libro fue un éxito innegable y, con el dinero que le dio, Kael se mudó de nuevo a Nueva York.

Por primera vez, a los cuarenta y seis años, se ganaba la vida escribiendo. Su hija la acompañó, las dos se instalaron en el Upper West Side. Kael se entregó al trabajo, al parecer convencida de que la única continuación posible del éxito es más éxito. Había conseguido lo que parecía un empleo más o menos estable: un puesto en *McCall's* (donde Dorothy Parker había

escrito unos cuarenta años atrás), reseñando películas para quince millones de subscriptores. El editor la contrató porque sabía que los lectores de la revista estaban cambiando y confiaba en que la vivacidad de Kael atrajera a las nuevas generaciones. Le hizo un contrato de seis meses.

Es posible que este hombre no hubiera leído suficientes escritos anteriores de Kael para entender su proyecto. Tal vez esperaba que, por haber defendido la basura en una ocasión, encontraría algo digno de elogio en toda mala película. En cualquier caso, más tarde se declararía horrorizado cuando vio que Kael había criticado una de las películas menores de Lana Turner, *La mujer X*, por asignarle un papel a esta, entonces de cincuenta y cinco años, para el que era demasiado joven. Recomendaba una película como *Masculino, femenino*, de Godard, y a continuación ponía de vuelta y media *Doctor Zhivago*. La gota que colmó el vaso, y de la que los medios de comunicación se hicieron amplio eco, fue una crítica de *Sor Sonrisa* en la que Kael aprovechaba para poner a caldo *Sonrisas y lágrimas* [En inglés *The Sound of Music*]. Comentaba que en el mundo del cine era común referirse a la película como "Sonrisas y dólares" [The Sound of Money] y continuaba:

> ¿A quién iba a ofender eso? Solo a aquellos de nosotros que, a pesar del hecho de que podamos reaccionar, odiar que nos manipulen así y ser conscientes de lo autocomplacientes y baratas y prefabricadas que serán las reacciones que buscan provocarnos. Y es posible que seamos aún más conscientes de la manera en que hemos sido utilizados y convertidos en unos imbéciles emocional y estéticamente cuando sin darnos cuenta nos ponemos a tararear una de esas canciones empalagosas y bienintencionadas.[35]

Este artículo, publicado cuando se cumplían tres meses del contrato, fue demasiado para el editor de *McCall's*. Cuando despidió a Kael, la prensa clamó contra él y afirmó que la había despedido presionado por los estudios de cine. Esta sería la primera, aunque no la última, que Kael figuraría en un artículo que llevara el título "The Perils of Pauline" [Los peligros de Pauline, en alusión a una película de 1947]. El editor de *McCall's* acudió a disculparse en persona a los principales periódicos, y declaró a *Variety* con delicadeza que "la señorita Kael se había vuelto cada vez más crítica con los motivos de las personas que hacen las películas, en lugar de centrar su

atención en las películas en sí".[36]

Kael se recobró enseguida y empezó a trabajar en *The New Republic*, en sustitución del más caballeroso crítico de cine Stanley Kauffmann, a quien había contratado *The New York Times* para su sección de teatro. Al principio parecía una elección perfecta. *The New Republic* tenía unos lectores que toleraban mejor los desacuerdos intelectuales que *McCall's*. Pero pagaban bastante menos, y al cabo de dos o tres artículos Kael empezó a discutir con sus nuevos editores, que a menudo cortaban sus críticas sin consultarla. La ruptura llegó cuando la revista rechazó publicar una crítica extensa que había escrito Kael sobre una película recién estrenada, *Bonnie y Clyde*. Kael dimitió y por un momento pareció que iba a volver a trabajar por libre, escribiendo a destajo, cuando le faltaba poco para cumplir los cincuenta años. Pero entonces alguien la puso en contacto con William Shawn en la revista *The New Yorker*.

En la década de 1960 *The New Yorker* ya no era la revista de humor que había sido bajo la dirección de Harold Ross. Cuando William Shawn se convirtió en su editor, en 1952, el tono cambió considerablemente. Shawn era un hombre retraído de gustos idiosincráticos, pero cuando le gustaba un escritor, le gustaba de verdad. Le daba una sección de la revista y le dejaba hacer lo que quisiera. Fueron muchos los que conservaron sus trabajos en *The New Yorker* toda la vida, algo poco común entre los periodistas de revistas. Los escritores que gustaban al "señor Shawn" tenían una suerte de plaza en propiedad, un lugar en el que podían publicar siempre que quisieran.

Kael ya había llamado la atención de Shawn. Unos meses antes había publicado su primer artículo en *The New Yorker* titulado "Movies and Television" [El cine y la televisión], una extensa formulación de su queja de que el estilo plano de la televisión estaba contagiando al cine. A Shawn le había gustado, y después, cuando le llegó el ensayo de siete mil palabras sobre *Bonnie y Clyde*, también le gustó. Lo publicó en octubre de 1967, aunque para entonces la película había dejado de ser una novedad, pues se había estrenado en agosto. Aunque había funcionado bien en la taquilla, su prestigio se hundía, con críticos empeñados en atacar su estetización de la violencia. Kael acudió al rescate. "¿Cómo se puede hacer una buena película en este país sin que se te echen encima?", escribió.[37] La reacción negativa era para ella la demostración de que la mayoría de las personas

eran hostiles al arte. "A los espectadores de *Bonnie y Clyde* no se les proporciona una guía de identificación fácil y segura", argumentaba. "Se les hace sentir, pero no se les dice *cómo* deben sentirse". Es posible que a la gente no le gustara que *Bonnie y Clyde* hiciera divertida la violencia, pero eso no la convertía en una mala película. La elección la tenían que hacer los espectadores, no la obra. Sin embargo, Kael seguía creyendo que la ética seguía teniendo un papel. Precisamente lo que buscaba *Bonnie y Clyde*, decía Kael, era "recriminarnos nuestra reacción, hacernos pagar por habernos reído".

Para entonces Kael dominaba su peculiar estilo de hacer crítica. Se fijaba en lo que habían escrito otros críticos, en los defectos y bondades de su lógica; también estaba pendiente del público y de su reacción a lo que se le ofrecía en la pantalla, porque Kael creía que la experiencia de ir al cine era igual de importante que la película en sí, y, yendo más allá, consideraba el grado de *diversión* de todo aquello. La cualidad de divertido podía ser subjetiva, pero Kael estaba segura de que era el valor más importante de las películas, una creencia que críticos de principios elevados –Susan Sontag entre ellos– no compartían. Por este motivo la acusaron toda su vida de ignorante, de desconsiderada y de poco inteligente. Pero dentro de su estilo declaradamente "ecléctico", la diversión fue algo a lo que Kael siempre permaneció fiel. La convirtió en un credo.

A Shawn, a quien no suele recordarse como un hombre dado a la diversión, le gustó tanto el artículo sobre *Bonnie y Clyde* de Kael que le pidió que incorporara a la revista como crítica de cine, un puesto que ocuparía hasta su jubilación. Dado lo mal que habían terminado varios de sus contratos anteriores, Kael puso una condición para este, que sus escritos no serían objeto de cambios sustanciales sin su permiso. Shawn accedió, pero una vez Kael llegó a *The New Yorker*, se desdijo de su palabra e hizo lo que hacía con todos los escritores de la revista: revisar sus borradores con lupa. Kael discutía con él al respecto. Entre otras cosas, su obstinación evitó que fuera demasiado popular en la redacción de *The New Yorker*. Shawn había establecido una atmósfera de corrección burguesa y la predilección de Kael por las palabras malsonantes y la prosa "deliberadamente descarnada",[38] dicho en sus propias palabras, era motivo de enfrentamiento constante entre los dos. Parece que Kael y Shawn terminaron llegando a alguna clase de entendimiento. Pero con otros no fue así:

> Recuerdo recibir una carta de un eminente escritor neoyorquino en la que me venía a decir que estaba pisoteando las páginas de la revista con botas de vaquero llenas de estiércol y que debería sacarlas de allí.[39]

Shawn la defendía, aunque en ocasiones la telefoneaba de noche para discutir sobre una coma. Kael disfrutaba por fin de seguridad económica y continuó publicando recopilaciones de sus críticas en forma de libros. El segundo de estos, *Kiss Kiss Bang Bang*, funcionó casi tan bien como *I Lost It at the Movies*. Contenía la reseña que había escrito sobre *El grupo* para *Life*. Pero para entonces, al haberse convertido en una crítica de cine, se había ganado fama no solo de entusiasta, sino también de afilada. Desde su sinecura en *The New Yorker*, buscaba el consenso de todos los sectores y le gustaba hacerlo con un toque de teatralidad. Desde el principio de esta etapa quedó claro que era una fuerza a la que tener en cuenta.

Algunos tenían maneras más elogiosas de describir su enfoque que otros. Por ejemplo, Kael envió un ejemplar de *Kiss Kiss Bang Bang* a la estrella del cine mudo Louise Brooks, con quien llevaba mucho tiempo carteándose. Brooks contestó: "Su foto en la sobrecubierta me recuerda a Dorothy Parker cuando era joven y feliz".[40] Incisiva pero feliz, era más o menos la imagen que Kael buscaba proyectar en sus escritos. Pero sus enemigos, un grupo cada vez más nutrido, la consideraban demasiado descarada para su trabajo. Un titular del número del 13 de diciembre de 1967 de *Variety* decía:

> Pauline Kael: energía sin modales. Pisotea a los hombres corteses.[41]

Se trataba de una exageración. Sin duda Shawn era un "hombre cortés". Pero tenía una voluntad de hierro y desde luego no le interesaba publicar ensayos generales sobre el estado del cine o de la crítica de cine, e interfería lo bastante con Kael como para evitar que se publicaran en su refinada revista. También Kael se dio cuenta de que debía resignarse a ser una crítica más convencional. Solo escribió otro ensayo largo en la década de 1960 que terminó publicándose en el número de febrero de 1969 de *Harper's* titulado "Trash, Art, and the Movies" [Basura, arte y cine].

Al igual que en ocasiones se ha confundido "Notas sobre lo 'camp'" de Susan Sontag con una defensa convencida de lo camp, hay quien describe erróneamente "Trash, Art, and the Movies" como una defensa de la basura como arte. Pero Kael dedica la mayor parte del ensayo a explicar que

existen diferencias clave entre las dos cosas. Quería explicar por qué, a un determinado nivel, las cuestiones técnicas son irrelevantes.

> El crítico no debería necesitar desmontar una obra para demostrar que sabe cómo se ha hecho. Lo importante es transmitir que hay algo nuevo y hermoso en la obra, no cómo se hizo.[42]

Este argumento no se aleja demasiado de lo que siempre defendía Sontag acerca de la interacción entre forma y contenido. De hecho, la mejor manera de resumir "Trash, Art, and the Movies" es con términos sacados de *Contra la interpretación*, de Sontag. En "Trash, Art, and the Movies", Kael defiende extensamente el erotismo frente a la hermenéutica. Como siempre, le interesa la reacción, no la estética. Los espectadores responden más a las películas que les agradan, dice, incluso cuando son basura y no arte. Pero también aduce que el arte, en el cine,

> es lo que siempre hemos encontrado de bueno en las películas, solo que llevado al extremo. Es el gesto subversivo llevado más allá, los momentos de emoción prolongados y extendidos a nuevos significados.

El problema de la interacción entre basura y arte, a juicio de Kael, era que significaba que cada vez más personas estaban dispuestas a llamar arte a la basura cuando no había necesidad. Es probable que muchos pensaran, como ella, que esta clase de pretenciosidad inmadura era perjudicial. Lo que despertó las iras de unos cuantos críticos, la mayoría hombres, fue cuando Kael clasificó la filmografía de Hitchcock de basura y a continuación se enfadó con aquellos que insistían en que la basura requería algún tipo de justificación. "Pero ¿por qué habría que justificar el placer?", preguntaba. Kael se daba cuenta de que la basura estaba corrompiendo, en cierta manera, el tono general de la cultura. "Sin duda coarta y limita oportunidades para los artistas". Pero consideraba esto una suerte de droga iniciática, y así lo expresa en la famosa formulación de la última línea de su ensayo: "La basura nos ha abierto el apetito de arte".

La analogía con las ideas de Sontag sobre lo camp y la interpretación no es exacta. Sontag había escrito que se podía extraer placer del análisis, de deconstruir y reconstruir las cosas, algo que Kael nunca habría aceptado. Sontag creía en una versión menos popularizada del placer y le traía al

fresco cómo llegaba el espectador medio a los valores más elevados; admitir que se disfrutaba con la basura –un disfrute sin la mediación de las ironías de lo camp– es algo que jamás habría hecho Sontag. Lo extraño es que, a pesar del interés mutuo en aquello que convertía el arte en… arte, Sontag y Kael nunca más volvieron a cruzar espadas. Ninguna escribió una palabra sobre la otra, a excepción del breve intercambio de 1964. Kael pareció perder interés en las grandes declaraciones. Sus reseñas, aunque continuaron siendo magníficas e inteligentes, se volvieron más convencionales desde un punto de vista formal. De hecho, no volvió a escribir nada parecido a "Trash, Art, and the Movies" y, en general, evitó los ensayos de corte más amplio.

Existía una razón para ello. Kael tenía un gran proyecto y convenció a Shawn de que lo publicara en *The New Yorker*: un largo ensayo sobre *Ciudadano Kane*, de Orson Welles. Al principio había pensado escribir la introducción a una edición del guion, pero el texto terminó creciendo hasta convertirse en un tratado de cincuenta mil palabras sobre la relación de un escritor con el proceso de hacer una película. La revista *The New Yorker* lo publicó en dos partes en octubre de 1971, sin duda pensando que sería un vehículo para el lucimiento de la joya de la corona en la que Kael se había convertido, una de las críticas de cine más famosas del país, una figura de culto. En lugar de ello, resultó un desastre para su carrera profesional.

Ciudadano Kane es denostada casi desde el principio. Kael la califica de "obra maestra superficial",[43] algo que, de acuerdo con su escala de valores personal, no la convierte en una mala película. Lo que le interesaba era otra cuestión: quería saber quién, exactamente, era responsable del talento que había en *Ciudadano Kane*. Atribuye gran parte de la genialidad de la película no al laureado Orson Welles, sino al relativamente olvidado guionista, Herman Mankiewicz. Mankiewicz había sido un asiduo de la Mesa Redonda y, al igual que Dorothy Parker, Hollywood le había ofrecido trabajo y lo había aceptado por dinero. Al repasar su trayectoria profesional, Kael enseguida cargaba las tintas y se entusiasmaba con los logros de los guionistas de las décadas de 1920 y 1930:

> Y aunque, en apariencia, todos ellos prostituyeron su talento (una prostitución gozosa, en algunos casos), y aunque más de uno se enamoró del cine y por lo tanto sufrió no solo frustración personal, sino también

la corrupción de este arte grande y todavía nuevo, fueron responsables colectivamente de esa hazaña de despreocupada magia que llamamos 'comedia de los treinta'. Creo que *Ciudadano Kane* es la culminación de esa magia.

Kael incluía de forma implícita a Dorothy Parker en este colectivo. Y aunque reconocía que en Hollywood la mayoría de estos escritores se habían convertido en alcohólicos, también admitía que habían conseguido escribir unas cuantas buenas películas, depurando su escritura hasta hacerla "descarnada y dura, menos pulcra, menos elegante desde el punto de vista estilístico, y más iconoclasta". En eso al parecer basaba su gran fe en Mankiewicz, al que convertía en una suerte de figura trágica eclipsada por el gigantesco ego de la estrella Orson Welles. Aunque Kael no llegaba a tachar a Welles de villano, esa era la imagen que de él pintaba su ensayo, al usar su gran perfil para relegar deliberadamente al guionista a un rincón del proyecto.

Al principio al público le encantó el enfoque que hacía Kael de *Ciudadano Kane*. En *The New York Times*, el novelista canadiense Mordecai Richler ensalzaba su relato de la gestación de la película, y le gustaba especialmente la afirmación de Kael de que *Ciudadano Kane* era "una obra superficial, una obra maestra superficial".[44] Pero pensaba que había exagerado el talento de la Mesa Redonda del Algonquin y le recordaba a Kael el ácido comentario de Dorothy Parker según el cual "no éramos más que un grupo de personas que contaban chistes y se alababan las unas a las otras".[45]

Pero entonces una serie de críticos contrariados –muchos de los cuales admiraban *Ciudadano Kane* e idolatraban a Welles y lo consideraban un *auteur* incuestionable– empezaron a verificar datos. Kael no tenía formación como periodista de investigación. No tenía esa mentalidad sistemática que la tarea requiere. De manera que había lagunas. Orson Welles seguía vivo, pero Kael no lo había entrevistado. Más tarde explicó que pensaba que ya sabía lo que le habría dicho sobre quién había escrito el guion, que obviamente se defendería. Así que había deducido la participación de Mankiewicz hablando con John Houseman, un productor que había trabajado con Welles, y con un profesor de UCLA llamado Howard Suber, a quien pagó por su trabajo de investigación. Todas estas personas estaban convencidas de que Welles no había intervenido en el guion; Kael repitió sus

afirmaciones sin molestarse en investigar la otra versión de la historia.

Esto encendió a sus enemigos. Una vez más la acusaron de oportunista. Sus detractores afirmaron que el verdadero objetivo de su ensayo era socavar la figura de Welles, al que la mayoría consideraba un gran hombre. Por su parte, Andrew Sarris pensó que se trataba de una nueva arremetida contra él y sus ideas acerca del cine de autor. Se defendió, esta vez desde *The Village Voice*:

> Orson Welles no pierde un ápice de su dimensión de autor de *Ciudadano Kane* después de las trepidantes declaraciones de la señorita Kael sobre Herman J. Mankiewicz, lo mismo que no la pierde como autor de *El cuarto mandamiento* por el hecho de que las mejores frases y escenas las haya escrito Booth Tarkington.[46]

Sarris no era el único que pensaba que Kael estaba lanzando un ataque indirecto a la noción misma de autor, redundando en lo que ya había dicho en "Circles and Squares". Las metáforas belicosas proliferaron incluso en las críticas más refinadas. Kenneth Tynan, en el *The Observer* de Londres, se mostraba comprensivo con Kael y la que veía como su cruzada personal. "Apoyo su guerra, pero a veces tengo la impresión de que ha elegido el campo de batalla equivocado".[47]

Orson Welles, después de, según cuentan, poner el grito en el cielo en el despacho de su abogado sobre el asunto y considerar la posibilidad de demandar a Kael (en última instancia cambió de opinión),[48] escribió al *The Times* de Londres insistiendo en que el guion había sido un trabajo en equipo. Luego, en opinión de muchos, reclutó a alguien para que lo defendiera en *Esquire*, al entonces articulista y hoy realizador Peter Bogdanovich. Titulado "The Kane Mutiny" [El motín de Kane], el artículo de Bogdanovich casi no habla de *Ciudadano Kane*; lo que hace es desacreditar el ensayo de Kael palabra por palabra, al parecer con mucha ayuda de Orson Welles. A Bogdanovich se debe lo que resultó ser el tiro de gracia para Kael. Le recriminó no citar en su artículo al académico de UCLA Howard Suber, cuya investigación había pagado. Para empeorar las cosas. Suber estaba enfadado con Kael y con razón. Le dijo a Bogdanovich que ni siquiera estaba seguro de haber estado de acuerdo con Kael en que Mankiewicz hubiera escrito el guion solo.

El artículo de Bogdanovich tenía un segundo objetivo: hacer publicitar un libro que estaba escribiendo sobre Welles. Citaba entrevistas que había estado haciendo al realizador desde 1969, en las que Welles se mostraba relativamente generoso a la hora de reconocer las aportaciones de Mankiewicz al guion (Bogdanovich no publicaría su libro hasta 1992). Según Bogdanovich, Welles dijo: "La aportación de Mankiewicz al guion […] fue enorme… Le cogí mucho cariño. Era un hombre muy admirado".[49] A partir de ahí, Bogdanovich procede a refutar casi todas las demás frases del ensayo de Kael mediante declaraciones de Welles, aunque también cita otras fuentes. Bogdanovich terminaba su artículo con un comentario sobre lo dolido que estaba Welles por estas especulaciones y citaba una declaración suya al respecto:

> Odio pensar en la idea de que mis nietos, si alguna vez los tengo y si se molestan en leer cualquiera de estos libros, puedan hacerse de su antepasado: alguien muy cercano a un parásito megalómano […]. Para limpiar lo que ha hecho la señorita Kael va a hacer falta restregar a base de bien.

Daba igual que, en las reseñas de sus películas, Kael hubiera saludado a Welles como un visionario, autor de cosas maravillosas. De hecho, casi todo lo que había escrito sobre su trabajo había sido elogioso en grado superlativo. Todo esto se dejó de lado, el ensayo sobre *Ciudadano Kane* lo había vuelto irrelevante. Sin duda el comportamiento de Kael no había estado exento de culpa. Se había propuesto la tarea casi imposible de demostrar la autoría de una obra resultado de una colaboración. Empezó a flaquear. Antes incluso de que Sarris y Bogdanovich fueran a por ella, dijo en una entrevista con *Saturday Review* que no había sido su intención restar importancia al papel de Welles; este había sido la figura clave de la película, admitía:

> Por maravilloso que fuera el guion de Mankiewicz, la película podría haber sido una película normal y corriente en manos de otro director […] y desde luego con otro actor en el papel de Kane.[50]

Esta alabanza sirvió de poco, en parte porque desde que empezó la controversia, dejó de importar lo que de verdad opinaba Kael del asunto.

Sus equivocaciones habían dejado al descubierto un punto débil en su reputación y las personas que le tenían antipatía no iban a dejar pasar la oportunidad de atacarla. A Kael le gustaba pelearse en la prensa y rara vez desaprobaba que otros hicieran lo mismo. Como regla general, hacía avanzar sus argumentaciones igual que el batallón de primera línea de un ejército, marchando sin pausa. Durante toda su vida profesional supo que escribir con autoridad pasaba por demostrar una seguridad extrema, sobrehumana incluso.

Pero esto no era más que una imagen. Kael era audaz, pero también precisa. Su capacidad de autocensura era legendaria. Tal y como lo explicaba su amigo y en ocasiones protegido James Wolcott, corregía "como el más quisquilloso de la academia de elfos de E. B. White".[51] ¿Es posible que no comprobara bien los datos a pesar de su obsesión por el detalle? Sin duda la respuesta en sí. Lo curioso es que, en una carrera profesional llena de réplicas y controversias prolongadas en las secciones de cartas al director, en esta ocasión Kael decidió no insistir en su argumentación. Según Kellow, poco después de leer el ensayo de Bogdanovich cenó con Woody Allen y le consultó si debía o no responder al mismo. "No contestes", al parecer dijo Allen.[52] Es obvio que Kael estaba dolida, pero pareció extraer una lección de lo ocurrido, a saber, que no debía dedicarse al periodismo de investigación. También dejó de comunicarse en la prensa con personas a las que desagradaba su trabajo.

Pero no olvidó lo ocurrido. Unos años después del desastre, Kael conoció en la fiesta de los Oscar a un guionista llamado John Gregory Dunne. Cuando este escribió sobre el encuentro, enseguida situó a la famosa crítica en el contexto de lo que evidentemente consideraba su gran deshonra. Le dijo que cuando se publicó *Raising Kane* [Criando a Kane] en forma de libro había declinado el ofrecimiento de reseñarlo. Era, en su opinión, "un libro arrogantemente tonto que me provocó más carcajadas que cualquier otra cosa que he leído sobre Hollywood".[53] Pero Dunne había tenido miedo de ponerse a mal con alguien que podía vapulear las películas en las que trabajaba. De manera que se guardó sus opiniones sobre el libro de Kael y las trasladó a su autora. En la fiesta en que se conocieron, escribió Dunne, Kael había llegado vestida con un "Pucci impresionante y zapatos ortopédicos". Cuando se presentó, Kael ya sabía su nombre. Y le pidió que le presentara a su mujer, Joan Didion.

1 Véase carta de Robert Silvers a Pauline Kael, 28 de agosto de 1963, en los papeles de Pauline Kael en la Lilly Library, Universidad de Indiana en Bloomington.

2 Borrador de la crítica de *El grupo*, en los papeles de Pauline Kael, citada en Brian Kellow, *Pauline Kael: A Life in the Dark*, Penguin, 2011, p. 82.

3 Retransmisión sin fecha (alrededor de 1962-1963) en la emisora de radio KPFA, Berkeley, California, disponible en inglés en https://www.youtube.com/watch?v=sRhs-jKei3g.

4 Pauline Kael, "'Hud': Deep in the Divided Heart of Hollywood", *Film Quarterly*, verano de 1964.

5 Carta de Pauline Kael a Rosenberg, 28 de febrero de 1942, citada en Kellow.

6 *City Lights*, invierno de 1953, reproducido en *Artforum*, marzo de 2002, p. 122.

7 Entrevista con *Los Angeles Reader*, 1982, en *Conversations with Pauline Kael*, ed. de Will Brantley, University Press of Mississippi, 1996, p. 76.

8 Véase *Ed and Pauline*, dir. por Christian Brando (2014).

9 Ibíd.

10 Ibíd.

11 "Owner and Employe [sic] feud Over 'Art'; Guess Who Has to Take Powder?", *Variety*, 16 de noviembre de 1960.

12 "Wife Wants Artie Operators 'Wages'", *Variety*, 31 de mayo de 1961.

13 "Fantasies of the Art House Audience", *Sight & Sound*, invierno de 1961.

14 "Is there a Cure for Film Criticism?", *Monthly Film Bulletin*, primavera de 1962.

15 Andrew Sarris, "Notes on the Auteur Theory in 1962", *Film Culture*, invierno de 1962-1963.

16 "Circles and Squares", *Film Quarterly*, primavera de 1963.

17 Citado en Kellow, *Pauline Kael*, p. 78.

18 La historia está sacada de Kellow, *Pauline Kael*, p. 78.

19 "Movie vs. Kael", *Film Quarterly*, otoño de 1963.

20 Ibíd.

21 Entrevista con Allen Barra en *The San Francisco Bay Guardian*, 28 de agosto de 1991, en *Conversations with Pauline Kael*, p. 135.

22 Véase Kellow, *Pauline Kael*, p. 78.

23 Carta de Dwight Macdonald a Pauline Kael, 27 de noviembre de 1963, en los papeles de Pauline Kael en la Lilly Library, citado en Kellow, *Pauline Kael*, p. 70.

24 Carta de Elizabeth Hardwick a Pauline Kael, 14 de septiembre de 1963, en los papeles de Pauline Kael, Lilly Library.

25 Carta de Susan Sontag a Pauline Kael, 25 de octubre de 1963, en los papeles de Pauline Kael, Lilly Library.

26 Karen Durbin, citada en Kellow, *Pauline Kael*, p. 174.

27 "The Making of The Group", en *Kiss Kiss Bang Bang*, Little Brown, 1968, p. 97.

28 Kellow, *Pauline Kael*, p. 91.

29 El libro sería *Kiss Kiss Bang Bang*.

30 Pauline Kael, *I Lost It at the Movies*, Dell, 1965, p. 17.

31 Véase Susan Sontag, *Against Interpretation*, p. 229.

32 Richard Schickel, "A Way of Seeing a Picture", *The New York Times*, 14 de marzo de 1965.

33 "Circles and Squares".

34 Geoffrey Nowell-Smith, crítica de *I Lost It at the Movies*, *Sight & Sound*, verano de 1965.

35 "The Sound of…" en Pauline Kael, *Kiss Kiss Bang Bang*, p. 177.

36 “Sez McCall’s Stein: Kael Pans Cinema Profit Motives”, *Variety*, 20 de julio de 1966.
37 “Bonnie and Clyde”, *The New Yorker*, 21 de octubre de 1967.
38 Entrevista con Marc Smirnoff para *Oxford American in Conversations with Pauline Kael*, p. 155.
39 Ibíd., p. 156.
40 Carta de Louise Brooks a Pauline Kael, 26 de mayo de 1962, citada en Kellow, Pauline Kael.
41 Véase *Variety*, 13 de diciembre de 1967.
42 “Trash, Art, and the Movies”, *Harper’s*, febrero de 1969.
43 “Raising Kane”, *The New Yorker*, 20 de febrero de 1971.
44 Mordecai Richler, “The Citizen Kane Book”, *The New York Times*, 31 de octubre de 1971.
45 “Dorothy Parker, The Art of Fiction No. 13”.
46 Andrew Sarris, “Films in Focus”, *The Village Voice*, 1 de abril de 1971.
47 Kenneth Tynan, “The Road to Xanadu”, *The Observer*, 16 de enero de 1972.
48 Véase Barbara Leaming, *Orson Welles: A Biography*, Limelight Editions, 2004, p. 476 [*Orson Welles*, Barcelona, Tusquets, 1986].
49 Peter Bogdanovich, “The Kane Mutiny”, *Esquire*, octubre de 1972.
50 “Raising Kael”, entrevista con Hollis Alpert en *Saturday Review*, 24 de abril de 1971, en *Conversations with Pauline Kael*, p. 13.
51 James Wolcott, *Lucking Out: My Life Getting Down and Semi-Dirty in Seventies New York*, Anchor, 2011, p. 67.
52 Kellow, *Pauline Kael*, p. 167.
53 John Gregory Dunne, “Pauline” en *Quintana & Friends*, Penguin, 2012.

X
DIDION

A menudo se metía a Didion y Kael en el mismo saco con Sontag porque todas eran de California, algo que en los círculos intelectuales de Nueva York se consideraba una extraordinaria coincidencia. A ellas a menudo les disgustaba la manera en que se vinculaban sus nombres. Desde luego, Didion y Kael nunca se consideraron almas gemelas. John Gregory Dunne escribió que cuando Kael le pidió que le presentara a Didion, recordó de inmediato lo mucho que esta había odiado una de las novelas de su mujer y también la película basada en ella, que había calificado de "fantasía de princesas".[1] "Sé que tengo un umbral de tolerancia para estas cosas más bajo que la mayoría de las personas, pero ¿debería tolerarse algo así? La novela de Joan Didion me resultó ridículamente presuntuosa, y la leí entre risas de incredulidad". Aun así, Dunne las presentó, porque veía un denominador común a ambas, aunque estas no opinaran lo mismo. "Dos mujeres duras, con los instintos de un hurón y un desprecio cordial por sus trabajos respectivos, simulando ser buenas chicas".[2]

"Dura" no es una palabra que se suela asociar con Didion. "Elegante" y "glamurosa" son adjetivos más comunes y no siempre dichos como cumplidos. Ha sido objeto, en repetidas ocasiones, de insultos similares al "ridículamente presuntuosa" de Kael. Pero, como Didion sabía muy bien, las apariencias pueden engañar. Aunque su estilo no era ni tan coloquial ni tan explícitamente combativo como el de Kael, Didion también era una maestra a la hora de hacer añicos las ilusiones de otros respecto a sí mismos. La diferencia es que Didion prefiere el ataque elegante antes que la batalla campal.

Didion nació en una familia de clase media de Sacramento en 1931. Su padre, Frank, no era un granjero avícola idealista como el de Kael, tampoco un soñador como el de McCarthy, el de West o el de Sontag.[3] Era un hombre práctico y equilibrado que, hasta la Segunda Guerra Mundial, se dedicaba a vender seguros. En 1939 se unió a la Guardia Nacional. La familia lo acompañó a distintas bases militares en Durham, Carolina del

Norte y Colorado Springs. La de Didion fue, en casi todos los sentidos, una infancia típicamente americana, muy normal y apacible. Sin embargo, más tarde declararía que esos cambios constantes de residencia fueron lo que empezaron a hacerle sentir como una forastera. También fue una niña tímida, lo que no ayudaba demasiado. Pero a pesar de su timidez soñaba con una vida pública. Su primer sueño fue convertirse en actriz (algo que tuvo en común con West). Le dijo a Hilton Als: "No me daba cuenta de que es el mismo impulso. Se trata de fingir. De interpretar".[4]

Pero había algunas cosas de Frank Didion sobre las que su hija nunca escribió. Didion se hizo una reputación como ensayista que escribe en primera persona, de manera que muchos pensaban que estaba siempre escribiendo sobre sí misma. Y, sin embargo, hasta casi los setenta años no publicó una sola palabra sobre el otro suceso desconcertante de su juventud: durante su primer año estudiando literatura inglesa en Berkeley, su padre fue ingresado en un psiquiátrico en San Francisco.

La madre era una persona menos melancólica, más acorde con ese espíritu aguerrido del pionero californiano que Didion ha dedicado gran parte de su vida a describir y defender. Pero Eduene Didion también tenía una vida interior, y sueños. Didion cuenta que fue ella quien le enseñó un número de *Vogue* donde anunciaban un premio al mejor ensayo: un viaje a París. Le dijo a su hija que creía que podía ganarlo. Cuando así fue, en 1956, Didion condujo a casa desde Berkeley para contárselo a sus padres y la madre dijo "¿En serio?".[5]

En realidad, aquel era el segundo premio que ganaba Didion con poco más de veinte años. Ya había pasado el verano de 1955 en Manhattan como editora invitada en un programa de la revista *Mademoiselle* (el mismo programa en el que había participado la poeta Sylvia Plath un par de años antes, y que describía y satirizaba en su novela autobiográfica *La campana de cristal*). Para aquel número de la revista, Didion había escrito una pulcra semblanza de la novelista Jean Stafford, entonces divorciada hacía poco del poeta Robert Lowell. Escribió sobre las reflexiones de Stafford acerca de la comercialidad de la novela frente al relato corto con gran precisión y el control y el aplomo propios de una estudiante aplicada. No había atisbo alguno aún de la voz que la haría famosa.

Didion no llegó a ir a París. En lugar de ello, en su último año en Berkeley solicitó a *Vogue* un empleo en Manhattan. La revista le encontró un puesto

como correctora y Didion se mudó a Nueva York en octubre de 1956. Estas dos llegadas a Nueva York se omiten en el famoso ensayo de Didion sobre su despedida de Nueva York, *Adiós a todo aquello*. En este dice que conoció Nueva York cuando tenía veinte años, en el viaje de la revista *Mademoiselle*. Pero gran parte de lo que analiza en el ensayo se refiere a experiencias de su segunda llegada a la ciudad: desde los empleadores que la mandaron a comprarse ropa a Hattie Carnegie hasta ser tan pobre que tenía que comprar a cuenta en la tienda gourmet de Bloomingdale's, donde se daba festines a pesar de no tener un centavo, algo propio de la juventud.

Conviene dejar claro que aquí no hay autoengaño alguno. La elisión de las dos llegadas a Nueva York es sutil y, en cualquier caso, las personas que han llegado alguna vez a Nueva York entenderán que el sentimiento que describe –"nada era irrevocable; todo estaba al alcance de la mano"– es una fuente de la que se puede beber una y otra vez.[6] Pero se puede aprender algo aquí del método de Didion: el hecho de que a menudo, de forma consciente, creaba, a partir de experiencias propias, algo que iba más allá de la mera revelación personal.

En *Vogue*, a Didion la asignaron al departamento de publicidad, después asumió el trabajo desempeñado en otro tiempo por Dorothy Parker: redactar pies de foto. Para entonces el pulcro régimen de la editora de Parker, Edna Woolman Chase, había terminado. *Vogue* era una revista más ambiciosa, en especial en lo referido a la moda que se mostraba en sus páginas. Pero el ambiente intelectual en las oficinas no había cambiado demasiado. La redacción seguía poblada de personas que eran indudablemente más ricas que Didion, aunque no especialmente literarias ni intelectuales. Pero se dedicaban a detectar tendencias, y en ocasiones esas tendencias terminaban llevando a escritores muy buenos.

Tal y como lo contaba siempre Didion, el primer artículo que firmó para *Vogue* le llegó por accidente. Faltaba un texto que tenía que salir en el número y le encargaron escribir algo para rellenar el hueco. Lo que se le ocurrió, una breve reflexión sobre la naturaleza de los celos, no destila la convicción de sus escritos posteriores. La tesis es que los celos influyen en la vida:

> Basta hablar con cualquiera cuyo trabajo requiera un compromiso del yo: con un escritor, con un arquitecto. Oímos decir qué gran escritor era

> X antes de que *The New Yorker* acabara con él, y que la segunda novela de Y, con independencia de lo que dijera de ella Diana Trilling, resultó una decepción para aquellos de nosotros que conocíamos el verdadero potencial de Y.[7]

Si esto suena a escritora preparándose para una brillante carrera profesional, es importante recordar que por entonces Didion no escribía para una revista que gozara de demasiado respeto ni literario ni intelectual. Los temas de sus artículos, que *Vogue* le permitió escribir en 1961 y 1962, en ocasiones parecían reflejar una frustración interior. Trataban del respeto a uno mismo, de la capacidad de no aceptar un no por respuesta, del chantaje emocional.

Vogue no era la única revista para la que Didion escribía por entonces. También tenía acuerdos de colaboración con *Holiday* y *Mademoiselle*. "Escribía artículos y los mandaba –contaba en las entrevistas–. No tenía ningún control sobre ellos".[8] Y los artículos se leen como ensayos de un escritor que está aprendiendo su oficio. No los incluyó en recopilaciones posteriores de ensayos porque, claramente, no los consideraba sus mejores trabajos.

Didion también colaboraba de forma ocasional con la conservadora *National Review*, escribiendo sobre todo columnas sobre libros o cultura. Aquí disponía de más espacio para extenderse sobre temas menos susceptibles de que los tildaran como frivolidades de revista femenina, de autoayuda escrita en un estilo literario. Aquí podía, por ejemplo, reseñar la novela *Franny y Zooey*, de J. D. Salinger y criticarla con prepotencia. En una fiesta, decía:

> Estaba también una asombrosamente predecible chica tipo Sarah Lawrence que intentó que debatiera con ella la relación de J. D. Salinger con el zen. Cuando me mostré indiferente, pasó a expresarse en un lenguaje que debió de pensar yo entendería mejor. Salinger era, declaró, la única persona del mundo capaz de comprenderla.[9]

Esta declaración, leída ahora, resulta de lo más irónica, habida cuenta de lo que Didion pasaría a representar para las siguientes generaciones de mujeres jóvenes, las cuales insistirían en que en sus ensayos había dado voz a sus pensamientos más íntimos. Pero cuando Didion empezó a escribir no era su intención ser popular. De hecho, en Salinger vio la oportunidad de

atacar a un hombre de gran reputación: dijo que *Franny y Zooey* era "definitivamente espuria". Veía en él a un hombre que halagaba a sus lectores dándoles la sensación de que formaban parte de una élite que sabía cómo vivir mejor que otras personas, cuando, en realidad, lo único que hacía era centrarse en lo trivial. Justificaba la obsesión por las cosas menores, superficiales y, en ese sentido, sus libros eran de autoayuda.

Una persona que coincidió con Didion a este respecto fue Mary McCarthy, que por entonces escribía en *Harper's*. Cuando aún faltaba un año para la acogida de *El grupo* que con el tiempo la devoraría, McCarthy afiló sus mejores cuchillos para hacer la crítica de *Franny y Zooey*. También ella se quejaba de que Salinger se detenía demasiado en trivialidades: beber de un vaso, encender un cigarrillo. Pero lo que más odiaba McCarthy del escritor era su visión del mundo, la idea de que solo las personas que pertenecían a su círculo eran sinceras, que todas las demás mentían. Encontraba intolerable la ambigüedad del suicidio de Seymour Glass que acecha tras las páginas de *Franny y Zooey*. Quería saber por qué se había matado, si era por haber tenido un mal matrimonio o porque era demasiado feliz. Terminaba con una frase inolvidable:

> ¿O porque había estado mintiendo, su autor había estado mintiendo, y todo era un horror y él era un impostor?

Salinger estaba entonces en la cima de su popularidad y a punto de refugiarse en el anonimato. Pero de la irritación que despertaba su obra a McCarthy y Didion se deduce algo: que había algo en Salinger que sugería que era todo apariencias. Lo gracioso es que, con el tiempo, a ambas mujeres se les acusaría de lo mismo, se las tildaría de escritoras de estilo impecable cuyas ideas y observaciones nunca estaban a la altura de la belleza de su prosa.

Cuando Kael atacó la imagen "pretenciosa" de Didion, por ejemplo, estaba reprochándole algo similar. Pero Kael también sabía que Didion tenía talento, y admitía, incluso cuando la criticaba, que había en ella destellos de genialidad: "El humo de la creatividad se desprende de esas frases mordaces".[10] Kael solo quería que Didion fuera menos doliente, menos melancólica, menos victimista, en suma. Y, sin embargo, da la impresión de que el desacuerdo se limitaba al estilo: Kael se pasó la vida

negándose a reconocer el más mínimo defecto o flaqueza, en particular en su escritura.

Y, aunque ya casi nadie lo recuerda, las dos también fueron rivales profesionales. Didion fue crítica de cine de *Vogue* durante un breve periodo, en la década de 1960, y asumió el encargo coincidiendo más o menos con la época en que llegó Kael al *The New Yorker*. Didion tenía menos espacio que Kael y es evidente que no le interesaban las luchas intestinas entre críticos de cine *per se*. Pero compartía con Kael el escepticismo respecto a los tabús populares y una desconfianza hacia determinadas licencias sentimentales que se tomaban los directores de cine. Además, al menos en una ocasión, sobre una película concreta, Kael se hizo eco de la opinión de Didion. En 1979, *The New York Review of Books* pidió a Didion que reseñara *Manhattan*, de Woody Allen, y el resultado fue algo no muy distinto a la crítica virulenta de *Candilejas* que marcó el despegue de Kael. "El ensimismamiento es general –empezaba Didion–, tanto como la inseguridad":

> 'En lo referido a las relaciones con mujeres, soy el ganador el premio August Strindberg', nos dice el personaje que interpreta Woody Allen en *Manhattan*; más tarde, en una frase citada con frecuencia con admiración, le dice a Diane Keaton: 'Nunca he tenido una relación con una mujer que durara más que la de Adolf Hitler con Eva Braun'. Son frases vacías de significado y nada divertidas: simples 'referencias', igual que son referencias Harvey y Jack y Anjelica y *La educación sentimental*, frases ingeniosas que persiguen transmitir el mensaje de que quien las dice entiende de literatura y de historia, y, por supuesto, del mundo del espectáculo.[11]

Lo irónico es que, a pesar de sus quejas, y aunque a menudo había sido defensora de Woody Allen, Kael compartía la exasperación de Didion respecto a *Manhattan*, y también opinaba que su lenguaje profundo enmascaraba una superficialidad absoluta. "¿Qué otro hombre de cuarenta años que no sea Woody Allen es capaz de hacer pasar una predilección por las adolescentes por una búsqueda de los valores verdaderos?", preguntó un año más tarde, atacando de refilón *Manhattan* en su crítica de *Recuerdos*.[12]

Es evidente que Didion no tenía ningún problema en usar el "yo" cuando

escribía no ficción. Pero para 1964, solo tres años después de empezar esos artículos introspectivos para *Vogue*, era evidente que ardía en deseos de escribir sobre algo que no fuera ella misma. Además, su vida estaba cambiando. Había publicado una novela breve, *Río revuelto*, cuyo viaje hasta llegar a las librerías había sido una gran decepción. El título lo había elegido el editor y el corrector de estilo había alterado por completo la forma del libro, transformando su estructura experimental en algo mucho más convencional. Didion también se había casado con John Gregory Dunne, un amigo, después de que la ayudara a recuperarse del final de una larga relación sentimental. La pareja decidió dejar sus trabajos en las revistas y mudarse a California, donde tenían vagos planes de abrirse camino en la televisión.

Los editores de *Vogue*, al parecer remisos a prescindir de Didion por completo, le pidieron que reseñara películas. En su primera columna de 1964, escrita justo un mes antes de casarse, Didion declaraba que su enfoque crítico sería bastante democrático:

> Vaya por delante que me gusta el cine y que lo abordo con una tolerancia tan afectuosa que es posible que los lectores la encuentren simplona. Para hipnotizarme, una película no tiene por qué ser un clásico en su género, no tiene que ser ni *L'Avventura* ni *Río rojo*, ni *Casablanca* ni *Ciudadano Kane*; solo le pido que tenga sus momentos.[13]

A continuación escribió críticas favorables de *Historias de Filadelfia*, *El héroe solitario* y *Charada*. Kael aún no se había hecho famosa como crítica del cine comercial y *I Lost It at the Movies* todavía no se había publicado, pero en las palabras de Didion se aprecia un enfoque similar al suyo. También ella se pasaría la vida insistiendo en que había momentos de brillantez, incluso en lo que era indudable basura.

Didion se alternaba en la sección de cine con otro crítico, lo que al parecer le impidió reseñar películas memorables. Trataba de escribir con elegancia, a pesar de lo limitado del espacio, y la mayoría de sus críticas son piezas sagaces y divertidas que recuerdan más a Parker que a la propia Didion. Odió *La pantera rosa*: "posiblemente la única historia de seducción (David Niven versus la princesa Dala) tan pedestre como las de la vida real".[14] Le gustó *Molly Brown siempre a flote*, pero señaló que Debbie Reynolds "tiende a

interpretar estos papeles como si el Oeste se hubiera conquistado a base de dar saltos arriba y abajo y gritarle”.[15] Confesó su debilidad por las películas de surferos adolescentes, “un entusiasmo que debería tratar de hacer pasar por interés sociológico”.[16] Al igual que Kael, detestó *Sonrisas y lágrimas*, de la que dijo:

> Más bochornosa que la mayoría, aunque solo sea por su insinuación de que la historia no debería intervenir en la vida de personas como Julie Andrews o Christopher Plummer. Silba una cancioncilla y olvídate del *Anschluss*.[17]

Pero, poco a poco, Didion se fue cansando de escribir crítica de cine. Su reseña de *Sonrisas y lágrimas* fue tan caústica que *Vogue* la despidió, o eso dijo ella (otra conexión con Kael, a quien despidieron por destrozar la misma película en *McCall's*). En cualquier caso, en la nueva columna que montó con Dunne en *The Saturday Evening Post* sus intereses ya eran otros.

En el *Post*, la escritura de Didion cambiaría radicalmente de tono. Hay atisbos de su voz anterior elegiaca, inconfundible, en “On Self-Respect” [Autoestima] y también en otro ensayo que escribió para *Vogue* sobre los veranos estadounidenses. Pero, ayudada por la disposición del *Post* a enviarla a hacer reportajes sobre el terreno, encontró una nueva pasión. También ayudó que la California de la década de 1960 fuera terreno fértil de historias rocambolescas que daban a Didion la oportunidad de prolongar su tono inquietante más allá de una columna o dos. Empezó escribiendo sobre Helen Gurley Brown (a quien encontraba tonta) y John Wayne (a quien no), pero lo que despertó la atención de los lectores de la revista, y también constituye el primer escrito verdaderamente de Didion, fue la primera de sus crónicas de crímenes.

Se titulaba “How Can I Tell Them There's Nothing Left?” [¿Cómo decirles que no queda nada?], pero se la conoce por el título que le puso Didion cuando la incluyó en un libro recopilatorio: “Los que sueñan el sueño dorado”. Aunque se supone que es la crónica de un asesinato local, en que se acusó a una mujer de matar a su marido incendiando el coche familiar, Didion enseguida amplía el radio para trazar un panorama de todos los problemas que asolaban California, por no decir casi todo Estados Unidos:

> Una California en la que es fácil marcar el número de Teleplegaria y difícil comprar un libro. Un país en el que la interpretación literal del Génesis ha dado paso de forma casi imperceptible a la interpretación literal de una película como *Perdición*, el país del pelo cardado, los Ford Capri y las chicas que solo le piden a la vida un vestido blanco de novia hasta media pantorrilla, dar a luz a una Kimberly, una Sherry o una Debbi y un divorcio en Tijuana antes de volver a la escuela de peluquería.[18]

Al final a la mujer la condenaron por el asesinato de su marido, pero, como era de esperar, los habitantes del valle de San Bernardino, la zona de California sobre la que Didion escribe en ese largo y minucioso párrafo inicial, no se tomaron bien que los describieran de esa manera. "Me preocupa Joan Didion", escribió en una carta al editor un tal Howard B. Weeks, que además de su nombre daba su cargo: vicedirector de relaciones públicas y desarrollo en Loma Linda University. "Identificamos estos síntomas como propios de jóvenes escritores de Nueva York que se aventuran en *la terra incognita* al otro lado del Hudson".[19] Esta carta revela que Didion aún no había llegado al gran público; Howard B. Weeks no sabía que estaba dando lecciones a la mujer que se convertiría en la escritora sobre California por excelencia.

Didion no encontró su verdadera pasión de forma inmediata. El siguiente artículo que escribió parecía casi un intento por evitar que nadie se molestara. Se titulaba "The Big Rock Candy Figgy Puding Pitfall" [La gran trampa de los árboles enanos hechos de caramelo y el pudin de higos]. A pesar de haber atacado a Helen Gurley Brown y a J. D. Salinger por ser básicamente personas triviales, este da la impresión de ser un artículo que Didion escribió por dinero. Narra el intento por cocinar veinte pudines de higos y hacer veinte árboles de caramelo. Pero parece reflejar una cierta angustia respecto a la vida doméstica:

> Soy frágil, perezosa e inútil para todo lo que no sea hacer el trabajo por el que me pagan, que consiste en sentarme sola y escribir a máquina con un solo dedo. Me gusta imaginar que soy de esas mujeres enérgicas, capaces de arreglar la valla del corral, de hacer conserva de melocotón suficiente para alimentar a los braceros durante todo el invierno y a

> continuación ganar un viaje a Minneapolis en el concurso de repostería Pillsbury. En realidad, si llega el día en que deje de creer que, si me lo propongo, puedo ganar el concurso de repostería Pillsbury significará que algo ha muerto.[20]

Dunne aparece en este artículo como una figura benevolente, cómica, que, al ver los ingredientes en la cocina pregunta: "¿Qué terapia estamos haciendo esta semana, exactamente?". Pero en ningún momento Didion menciona que ese mismo año Dunne y ella habían adoptado a una niña a la que llamaron Quintana Roo Dunne. La preocupación, no obstante, por ser una suerte de diosa doméstica, "la clase de mujer capaz de hacer árboles enanos de azúcar y pudines de higo", huele a eso que las revistas femeninas llaman "crear hogar".

Para uno de los primeros números del nuevo año, Didion escribió un artículo que la revista tituló "Farewell to the Enchanted City" [Adiós a la ciudad encantada] (generaciones posteriores de lectores lo conocerían por el título "Goodbye to All That" [Adiós a todo aquello]). En él emerge de manera explícita por primera vez la obsesión, presente en toda su escritura posterior, por las historias que nos contamos a nosotros mismos. Didion sugiere que la Nueva York de su imaginación se había impuesto a la verdadera durante el tiempo en que había vivido en ella:

> Un instinto, programado por todas las películas que había visto y todas las canciones que había oído sobre Nueva York, me informaba de que nunca volvería a ser igual. De hecho, nunca lo fue. Algún tiempo después en las gramolas del Upper East Side empezó a sonar una canción que decía 'pero ¿qué ha sido de esa colegiala que fui yo una vez?' y, si era entrada la noche, también yo me lo preguntaba. Ahora sé que casi todo el mundo, tarde o temprano, se pregunta cosas como esa, y da igual lo que estén haciendo, una de las bendiciones relativas de tener veinte, veintiún e incluso veintitrés años es el convencimiento de que nunca a nadie, a pesar de todas las pruebas que demuestran lo contrario, le ha ocurrido algo así.[21]

Este ensayo es tan famoso que se dice que generó su propio minigénero de ensayos sobre dejar Nueva York. Al igual que la canción de la gramola, expresa sentimientos sobre la experiencia cotidiana que todo el mundo ha

tenido. Su brillantez reside en que en el acto mismo de escribirlo Didion recrea un cliché emocional, la narradora que describe un pasado en el que era tan tonta y ridícula como para creerse una historia que conmueve a todos los lectores. Este estilo introspectivo, de contar algo personal con distancia se convertiría en el sello distintivo de Didion. Incluso cuando escribía sobre algo tan personal como su divorcio, lo hacía con distanciamiento, dándole vueltas, sacándole un brillo que ocultaba cierta aspereza bajo la superficie.

Dunne y Didion pronto tuvieron una columna fija en *The Saturday Evening Post*, compartiendo firma. A ojos contemporáneos se hace raro, sobre todo por la ilustración que usaba la revista al inicio de cada columna, un retrato de ambos. Si Dunne había escrito la columna, la ilustración mostraba su cara delante de la de Didion: si la había escrito esta, su cara se colocaba delante de la de su marido.

Las columnas de Didion eran, por lo general, indagaciones más interesantes: su habilidad para suscitar una reacción era de primera clase. Su artículo sobre las migrañas pertenece a esas columnas, así como el del desmantelamiento de Alcatraz y un boceto devastador de Nancy Reagan, entonces primera dama de California:

> Me ha contado que el gobernador no se maquillaba nunca, ni siquiera en las películas, y que la política es más dura que la industria del cine porque no tienes un estudio que te proteja […]. 'Trabajar en un lugar bonito es importante para un hombre', es el consejo que me ha dado. Me ha enseñado el tarro de cristal que siempre mantiene lleno de golosinas en la mesa de trabajo del gobernador.[22]

Casi un mes más tarde, Nancy Reagan seguía dolida por el aguijonazo y declararía a *The Fresno Bee*: "Pensaba que nos estábamos llevando bien. Quizá habría sido mejor si le hubiera gruñido un poco".[23]

Esta técnica, dejar hablar al entrevistado hasta el absurdo sin que Didion lo interrumpa con valoraciones o pensamientos, se convirtió en su método habitual. Sería así como haría gran parte de sus exploraciones en Haight-Ashbury. Empezaba el ensayo con un largo ensalmo sobre cómo "el centro no aguanta" y a continuación se adentraba en el creciente abismo en busca de personas que se retrataran en una o dos frases. Por ejemplo, al conocer a

dos jóvenes Deadheads, seguidoras del grupo de rock Grateful Dead:

> Pregunto a un par de chicas qué hacen.
> ‘Pues es que vengo mucho por aquí’, dice una.
> ‘Conozco un poco a los Dead’, dice la otra.[24]

Lo insulso de las respuestas habla por sí solo. La mayoría de los lectores de *The Saturday Evening Post* coincidían con Didion y sus cartas solían estar llenas de alabanzas por su perspicaz visión de los bárbaros de la secta *hippy*, como solía llamárselos por entonces. Había quienes disentían, como Sunnie “The Daisy” Brentwood, que seguía insistiendo en que “la mayoría de los hijos de las flores son buenos chicos que quieren cambiar el mundo y convertirlo en un lugar mejor”.[25]

Al final se impuso la visión de Didion, entre otras cosas porque su artículo daría título a la recopilación de 1968 *Arrastrarse hacia Belén*, el libro que consagró su reputación como escritora. En su reseña para *The New York Times*, el amigo de Didion, Dan Wakefield, argumentaba que Didion era “uno de los escritores menos celebrados y con más talento de mi generación”.[26] Señalaba que era más fácil de interpretar que, por ejemplo, otra joven escritora de moda entonces llamada Susan Sontag. El extenso elogio que hizo Wakefield de *Arrastrarse hacia Belén* fue emulado por casi todos los críticos. Algunos tuvieron ciertos problemas a la hora de relacionar el talento de Didion con la cuestión de género. Melvin Maddocks, de *The Christian Science Monitor*, señalaba crípticamente, en lo que parecía ser una alabanza, que:

> El periodismo hecho por mujeres es el precio que tiene que pagar el mundo de los hombres por haberlas decepcionado. Aquí alcanzan su máxima expresión el ojo implacable, el oído que no olvida, el alfiler oculto en el sombrero.[27]

Es una manera de verlo, aunque la alusión al alfiler de sombrero es claramente una trivialización, pero el concepto de que las ideas eran un “precio” antes que un regalo resulta bastante revelador. Didion había cultivado una imagen pública en su escritura que estaba tan desilusionada con las mujeres –Gurley Brown, las Deadheads, Nancy Reagan, las amas de casa que hacían pudin de higos– como con el “mundo de los hombres”,

fuera lo que fuera eso. Su inteligencia no era femenina, sino perceptiva, afilada. Hay determinadas puertas de la percepción que se abren con más facilidad a las mujeres, pero eso no significa que los hombres no puedan ver lo que las mujeres están señalando. Solo necesitan concentrarse, mirar y escuchar.

Después de *Arrastrarse hacia Belén* surgieron escritores de perfiles literarios de Didion hasta debajo de las piedras. Empezaron a hacerle entrevistas a mansalva y a adjuntar hermosas fotografías de su constitución esbelta a titulares como "Joan Didion: una escritora afilada como una navaja"[28] y "Arrastrarse hacia Joan Didion".[29] Para entonces era la década de 1970. Alfred Kazin, el viejo amigo de Hannah Arendt, no tardó en conseguir que lo enviaran a California para una entrevista. Encontró a Didion y Dunne de excelente humor en la casa en la que entonces vivían en Malibú, escribiendo juntos un guion basado en *Según venga el juego*, la novela de 1970 de Didion sobre una actriz insatisfecha llamada Maria Wyeth, que había recibido críticas entusiastas. Kazin reparó en la diferencia entre la manera en que Didion hablaba a menudo de sí misma en su escritura: como alguien frágil, enfermizo, al borde del divorcio en una famosa columna de 1969 para *Life*, y cómo era en persona, una criatura que parecía hecha de sensato acero antes que de frívola seda:

> Joan Didion es una criatura con muchas ventajas, como se desprende de su convicción de que tuvo la sensatez de nacer y crecer en Sacramento antes de que empezaran a suceder tantas cosas desconcertantes en el Estado Dorado.[30]

Kazin enumeraba más discrepancias. La voz de Didion como escritora era "¡mucho más potente que su vocecilla de niña pequeña!". Aunque uno asociaría una casa en Malibú a la tranquilidad, el ruido de las olas le resulta casi ensordecedor. "Las personas que viven en una casa en la playa no son conscientes de lo alertas que se vuelven". De Didion decía que era una moralista, señalaba que estaba obsesionada con la seriedad. Repara en que siempre escribe como una crítica cultural, incluso en la ficción, buscando diagnosticar los males del tema elegido, una propensión que compartía con Mary McCarthy, aunque sus voces narrativas son muy diferentes. Incluso la relaciona con Arendt, quien le había dicho en una ocasión que los

estadounidenses se desesperaban más de lo que había visto nunca desesperarse a los europeos.

Para cuando se publicó el perfil de Kazin, Didion era toda una estrella. Su problema, sin embargo, era que *The Saturday Evening Post*, el periódico que le había permitido escribir con lirismo sobre migrañas, sobre volver a casa, a Sacramento, o que la envió a Hawái para escribir un reportaje, había cerrado. Buscó otros hogares. La revista *Life* le ofreció un contrato por escribir una columna. Pero la relación no tardó en agriarse; Didion pidió ir a Saigón porque muchas escritoras, incluidas Sontag y McCarthy, ya habían ido. Su editor le puso reparos, argumentando que "ya van algunos de los chicos".[31] El enfado de Didion por esta negativa desembocó en la hoy famosa columna que escribió sobre visitar Hawái cuando estaba previsto un tsunami:

> Mi marido apaga el televisor y mira por la ventana. Evito mirarle y cepillo el pelo a la niña. En ausencia de un desastre natural, no nos queda más remedio que seguir con nuestra incómoda vida. Estamos en esta isla en medio del Pacífico en lugar de divorciándonos.[32]

Este artículo parece el sumun de la confesión personal, pero entonces el tema de los problemas conyugales se esfuma. Didion empieza a hablarnos de lo desconectada que se encuentra de todo, de lo mucho que le cuesta sentir. Confiesa que se ha convertido, tal y como predijo un antiguo novio, en alguien incapaz de sentir. El artículo es tan implacablemente oscuro y desesperanzado que no es de extrañar que sobresaltara a los editores de *Life*. Le pusieron un título que refleja su perplejidad: "A Problem of Making Connection" [Problemas para conectar]. Las columnas siguientes, profundamente personales, tampoco les gustaron y Didion terminó marchándose antes de que terminara su contrato porque los editores se negaban a publicar lo que escribía. Se vengaría de su editor por aquel comentario humillante sobre Saigón muchos años después, cuando contara lo sucedido en *El año del pensamiento mágico*.

Esto apunta a algo importante respecto a la obra de Didion: incluso cuando está describiendo una desesperación insoportable, sintiendo que su vida se desmorona junto con su país, hay otro motor funcionando. Nadie que estuviera tan deprimido y perdido como Didion afirma estar podría

redactar esas palabras tan precisas, que van directas al grano. En el caso de la confesión de su divorcio potencial, el motor que impulsaba su escritura era el enfado por no habérsele permitido desplegar todo su talento por culpa de un editor que consideraba a Didion una escritora menos atrevida que los "chicos" que iban a ir a Saigón. Se trata de una equivocación digna de figurar en el museo de las malas decisiones editoriales.

Didion volvió a escribir novela. Hacía alguna colaboración con *Esquire*, pero también aquí le costó trabajo encajar. Estaba claro que era uno de los chicos, en el sentido de que los hombres habían reparado en su trabajo y querían publicarla. Pero Didion no terminaba de encontrarse cómoda con su manera de hacer las cosas.

Aun así, volver al mundo de las revistas femeninas le habría resultado insoportable en un momento en que el movimiento de liberación de la mujer estaba en su apogeo. Al igual que le había ocurrido a Sontag, los grupos de concienciación de la mujer que aparecían por todas partes le pedían que declarara su lealtad al movimiento. Pero no parece que Didion hiciera ningún comentario público hasta que, en 1972, publicó un ensayo titulado "The Women's Movement" [El movimiento de las mujeres], en las páginas de *The New York Times*. Enumeraba dieciséis libros como inspiración, pero quedaba claro que el "número especial sobre mujeres" que había publicado *Time* unos meses antes la irritaba.

Didion no tenía demasiados deseos de otorgar ni fundamento ni sentido a la naciente segunda ola del feminismo. Contra ella dirigió algunos de los insultos más directos de su carrera como escritora: "Me resulta muy de Nueva Inglaterra, esta pasión febril y cerebral",[33] dijo de los escritos feministas radicales de Shulamith Firestone. Calificó de estalinistas algunos de los métodos del movimiento, y criticaba el uso, por parte de la escritora británica Juliet Mitchell, de prácticas maoístas en las sesiones de concienciación. También defendió a Mary McCarthy de las teóricas feministas que se dedicaban a deconstruir a sus heroínas en *The Company She Keeps* y *El grupo* hasta reducirlas a caricaturas irreconocibles y abiertamente politizadas, esclavizadas "por su obsesión por encontrar su identidad en un hombre".[34]

Pero el artículo de Didion no era un rechazo total de la idea de feminismo. Le preocupaba que lo que veía como un movimiento en gran medida unido terminara estancado en discusiones sobre asuntos sin importancia, como el

reparto de tareas domésticas tales como lavar los platos.

> Por supuesto que esta letanía de nimiedades fue crucial para el movimiento al principio, una técnica clave en la politización de mujeres a las que quizá se había aleccionado a esconder su resentimiento incluso ante sí mismas [...]. Pero descubrimientos como este no sirven de nada si nos negamos a ver lo que de verdad importa, si fracasamos a la hora de hacer ese salto inductivo de lo personal a lo político.[35]

Didion también pensaba que, en sus libros, las feministas habían creado una especie de mito engañoso que ella llamaba de la "mujer común" "acosada hasta por su ginecólogo", "violada cada vez que sale con un hombre". Didion no negaba que las mujeres eran víctimas de la condescendencia masculina y de los estereotipos de los roles sexuales. En realidad era difícil que no fuera así, dado lo que se escribía sobre ella por entonces y dada también su imposibilidad de encajar por completo en un mundo como el de las revistas, dominado por hombres. Pero los deseos que formulaban las escritoras del movimiento feminista le resultaban extremadamente infantiles: "Son conversas que no buscan la revolución, sino 'romanticismo'", concluyó.

Didion había abordado la situación de las mujeres ya en varias ocasiones, sobre todo en el contexto de artículos sobre Doris Lessing. Escribió sobre ella dos veces: una para *Vogue* y otra para *The New York Times Book Review*. En *Vogue* solo tuvo espacio suficiente para decir que no compartía la visión de Lessing de que había cierto grado de "injusticia" en el hecho de ser mujer. Para cuando le encargaron que escribiera la crítica de *Instrucciones para un descenso al infierno*, sus opiniones sobre la escritora se habían suavizado, en parte porque para entonces Lessing había suavizado sus ideas políticas feministas. *Instrucciones para un descenso al infierno* era, en palabras de Lessing, "una novela de ficción espacial interior" que tenía más de retrato de la locura y enajenación que de crítica de las estructuras sociales modernas. Y aunque a Didion no le gustó demasiado, se desvivió por felicitar a Lessing por lo que interpretaba como su desencanto con todas las formas directas de pensamiento y acción política en el ámbito del feminismo, tal y como Didion lo entendía:

> El impulso de buscar soluciones ha sido no solo su dilema, sino el gran

> engaño colectivo de su época. No es un impulso que yo tenga en alta estima, pero en última instancia hay algo muy conmovedor en la tenacidad de la señora Lessing.[36]

El texto arroja algo de luz sobre Didion y su dilema respecto al feminismo. Da la impresión de que, en secreto, comprendía los objetivos y esperanzas de aquellas feministas cuyas tácticas y escritos seguía detestando. No era mucho, pero sí algo.

Y desde luego no podía decirse lo mismo del otro lado. Varias activistas del feminismo escribieron al *Times* para quejarse, entre ellas Susan Brownmiller, cuyo *Contra nuestra voluntad* figuraba en la lista de libros examinados en el ensayo de Didion. Después de señalar que Didion nunca se había posicionado de forma clara como izquierdista y que había escrito para *National Review*, Brownmiller se hacía la siguiente y críptica pregunta:

> ¿No es interesante que las duras de verdad estén siempre del otro lado? Prefiero mil veces las botas y pantalones tejanos a las cuidadas uñas de mandarín.[37]

Este artículo distanciaría para siempre a Didion del movimiento de liberación de las mujeres. Fue el primer ejemplo de un reproche que se le haría de forma periódica, a saber: que actuaba de acuerdo con una determinada clase de feminidad estereotipada. Y a pesar de su constante defensa de la complejidad, no se atrevía a admitir que en el movimiento que describía se estaban produciendo una serie de enfrentamientos ideológicos: la novelista Alix Kates Shulman estaba a uno de los lados de la valla y la panfletista Shulamith Firestone al otro. Pero, en opinión de Didion, todas eran iguales, la misma "mujer común", y todas tenían la capacidad de hacer elecciones distintas de las que habían hecho con anterioridad.

Durante el resto de la década de 1970 Didion se dedicó sobre todo al cine y a la novela. Dunne y ella trabajaron en una adaptación para la gran pantalla de *Ha nacido una estrella*. Publicó *Una liturgia común*. Escribió algún que otro artículo para *Esquire*, pero parecía haber perdido energías. Los Didion-Dunne, que habían esquivado el divorcio en más de una ocasión en todos esos años, eran grandes anfitriones, y eso también requería tiempo. Hasta el final de la década no publicaría una segunda recopilación de artículos y ensayos titulada *El álbum blanco*.

El ensayo que da título al libro *El álbum blanco*, comienza con el famoso "Nos contamos historias a nosotros mismos para poder vivir"[38] y es una obra algo fragmentaria. Aunque esa primera línea se cita a menudo a modo de mantra de autoayuda, en el artículo Didion se entrega a una serie de fantasías ilusorias antes de llegar a la conclusión de que los escritores son los principales culpables de imponer una suerte de orden narrativo a la existencia que, sencillamente, "paraliza la fantasmagoría cambiante de nuestra experiencia".

En el ensayo se incluyen alusiones a proyectos que Didion había tratado sin éxito de emprender a lo largo de los años. Concretamente menciona haber conocido a Kinda Kasabian, la joven de veintitrés años miembro de la familia Manson que conducía el coche cuando miembros de esta asesinaron a Sharon Tate y a sus invitados en agosto de 1969.

Vista desde fuera, la historia de Kasabian parecía perfecta para que la contara Didion. Era alguien que se había dejado seducir por la promesa de amor y diversión que constituían el gran atractivo del movimiento *hippy*, esas promesas que Didion había descrito repetidamente como falsas. Kasabian había llegado al extremo de participar en uno de los crímenes más notorios de Estados Unidos, unos asesinatos tan salvajes que destacaron en un país que trataba la delincuencia como si fuera un programa de entretenimiento nocturno. Pero Didion no llegó a poner en marcha el proyecto. En lugar de ello, los asesinatos de la familia Manson y Linda Kasabian se convirtieron en otro elemento irreal más en la ciénaga política de finales de la década de 1960, unos años en los que Didion afirmó no estar segura ni siquiera de lo que ella misma pensaba:

> Recuerdo con claridad el caos informativo de aquel día y también recuerdo algo que preferiría no recordar. Recuerdo que a nadie le sorprendió.[39]

En *El álbum blanco*, Didion no llega a especificar en ningún momento qué fue lo que la sacó de su dolor por el vacío moral y filosófico de la década de 1960. Pudieron ser las películas que estaba haciendo o el hecho de que por fin se la reconociera como novelista seria. *Una liturgia común* fue muy bien recibida. Pudo ser que, sin la violencia y anomia de la década de 1960, se encontrara de pronto disfrutando de la vida. Quintana crecía, su

matrimonio había dejado atrás las dificultades y estaba ganando dinero.

Con la década de 1970 llegó un golpe de muy buena suerte. Didion conoció a un editor que, al igual que los que había tenido en *The Saturday Evening Post*, estaba dispuesto a dejar que diera rienda suelta a su talento en artículos de no ficción. Bob Silvers, que para entonces era uno de los dos editores jefe de *The New York Review of Books*, estuvo encantado de permitir a Didion frecuentar las páginas del suplemento cultural. Su primer artículo era en teoría una reseña de una recopilación de las críticas de cine de Stanley Kauffmann en *The New Republic*, aunque Didion tenía otros blancos en la cabeza:

> Antes solía preguntarme cómo Pauline Kael, por poner un ejemplo, podía dejar caer con tanta naturalidad frases subordinadas del tipo 'ahora que los estudios se desmoronan', o cómo podía interpretar tan mal la cualidad laberíntica de las veladas de la Industria hasta el punto de calificar a las 'esposas de Hollywood' de mujeres 'con mandíbulas encajadas de tantas noches sentadas con rostro serio en fiestas esperando para llevar a casa a sus genios borrachos'.[40]

A continuación, Didion se burlaba de quienes, al igual que Kael y Kauffmann, escribían de cine sin tener ni idea de cómo se producía ni rodaba una película. Decía que a lo máximo que podían aspirar era a aportar un sello de inteligencia específica al cine, pero que eso no dejaba de tener "un efecto como de *petit-point* en un pañuelo de papel, algo que rara vez soporta el escrutinio".

Cuando leyó el artículo, Kauffmann comprobó que apenas salía mencionado en el mismo y que cuatro de las citas que usaba Didion procedían de otro libro suyo. Escribió a *The New York Review of Books* para manifestar su objeción y añadió:

> Posible explicación: En el número del 9 de diciembre de 1972 de *The New Republic* publiqué una crítica de la película de la señora Didion *Según venga el juego*, aludí a la novela del mismo título y expresé mi total desagrado respecto a las dos (por motivos muy similares sobre los que cimenta su artículo: la película aspiraba a tratar asuntos serios, pero saltaba a la vista que era un producto de la industria). Quizá a la señora Didion también le desagradaría mi escritura aunque yo hubiera elogiado

> su trabajo. Así lo espero. Pero los lectores deben saber que puede que haya aquí una pizca de 'ojo por ojo'.[41]

En su respuesta, Didion hizo gala de su mordacidad habitual. De haber escrito Kauffmann una crítica positiva de su obra, seguiría desagradándole la de él, pero además "tendría serias dudas respecto a la mía".

"El ensimismamiento es general; tanto como la inseguridad", era la frase memorable con la que había empezado su reseña de Woody Allen.[42] Sus objeciones a Allen eran en gran medida las mismas que había expresado dieciocho años antes respecto a J. D. Salinger. Los personajes de Allen son "chicos listos", que hablan a base de comentarios ingeniosos a un ritmo que a cualquier adulto serio le costaría seguir. Están obsesionados con trivialidades cuando mencionan, a modo de razones para vivir, a Willie Mays o Louis Armstrong:

> La lista de Woody Allen es el informe del consumidor por excelencia y el grado en el cual ha sido citada con aprobación sugiere la existencia de una nueva clase social en Estados Unidos, un submundo de personas paralizadas por el miedo a morir calzando la deportiva equivocada, citando la sinfonía que no es, prefiriendo *Madame Bovary*.

Se detenía en el personaje de *Manhattan* que está en el instituto. Es Tracy, interpretada por Mariel Hemingway, un personaje dibujado en lo que Didion llama "otra fantasía adolescente". Tracy le resulta demasiado perfecta y sin una verdadera familia que la disuada de salir con el neurótico cuarentón que interpreta Woody Allen. Un lector escribió para oponerse en general a la manera en que Didion desacreditaba al que era, evidentemente, su director de cine preferido. La respuesta de esta fue: "Caramba".[43]

Kael y Didion nunca renunciaron a sus posturas ni se hicieron amigas. James Wolcott contó en un texto autobiográfico que a Kael le encantaba burlarse sobre todo de algo que le había dicho Didion a Alfred Kazin: "La expedición Donner me persigue".[44] Es una lástima. Las dos podrían haberse desahogado juntas sobre otros temas aparte de Woody Allen, porque por aquel tiempo también Didion empezó a ser objeto de esos extraños ataques personales que suelen seguir al éxito.

Uno de ellos vino de la escritora Barbara Grizzuti Harrison, crítica

ocasional de *The Nation*, quien escribió un artículo titulado "Only Disconnect" [Desconectar y ya está]. Aunque Harrison hablaba con convicción de la tristeza implacable que en ocasiones podía proyectar Didion, desde el principio restaba credibilidad a sus argumentos al burlarse del nombre de Quintana.

El otro ataque llegó algo más tarde y procedía de un círculo más próximo: Mary McCarthy. Didion la admiraba mucho; la citaba con frecuencia en sus escritos sobre mujeres y mencionaba de forma explícita su ficción en sus ataques a Helen Gurley Brown y el movimiento feminista. Pero cuando McCarthy por fin abordó la escritura de Didion en una crítica de su novela *Democracy* [Democracia] de 1984, solo encontró decepción, "pedantería":

> Quizá todas las piezas del rompecabezas están sacadas de películas. Quizá lo que le ocurre a Joan Didion es que querría ser una guionista de la época dorada en lugar de una novelista. Si es así, me irrita. Le falta profundidad para ser tan pomposa.[45]

Parece ser que, a estas alturas, Silvers había decidido que la inteligencia de Didion merecía blancos más dignos, temas que pudiera dedicar horas a examinar con precisión quirúrgica. Dunne y ella llevaban meses hablando de viajar a Latinoamérica y a un entrevistador le dijo que tenía la intención de ir.

Para 1982, cuando llegó Didion a El Salvador, no cabía duda de que el gobierno comunista del país era un régimen de violencia aterradora. Un arzobispo fue asesinado de un tiro en su púlpito, había fotorreportajes de las masacres. Alma Guillermoprieto escribía crónicas de lo ocurrido en *The Washington Post*. Tom Brokaw le dijo a Didion y Dunne que era el único país en el que nunca se había sentido a salvo. Así que, al igual que Sontag y McCarthy antes de ella, Didion decidió aventurarse en el corazón de las tinieblas y ver qué encontraba.

A diferencia de Sontag y McCarthy en Vietnam, Didion no halló apenas motivos en El Salvador para hacer examen de conciencia. Había demasiados horrores en espera de catalogación.

> Hay una clase especial de información práctica que quien visita El Salvador adquiere de inmediato, igual que visitantes de otros países adquieren información sobre tipos de cambio u horarios de museos. En

> El Salvador uno aprende que los buitres atacan primero los tejidos blandos, los ojos, los genitales desnudos, la boca abierta. Uno aprende que una boca abierta puede servir para hacer una reivindicación, se puede rellenar con algo emblemático, por ejemplo, un pene o, si la reivindicación tiene que ver con el título de propiedad de unos terrenos, con un puñado de tierra de estos.[46]

Fue en El Salvador donde Didion empezó a cuestionarse sus técnicas. En un centro comercial que "encarnaba el futuro del cual se suponía se estaba salvando a El Salvador", empezó a preguntarse si era buena idea catalogar todos los artículos de consumo que se veían allí, tal era su incongruencia respecto a la muerte y el horror que reinaban fuera. La ironía con la que iba a describirlos en su artículo ya no le parecía divertida, ni incisiva. Reflexionaría de manera explícita sobre esto en el ensayo resultante, con la sensación cada vez mayor de estar presenciando una "historia" en forma de "noche obscura"[47].

Esta técnica de centrarse en la simplicidad de lo narrado era algo que Didion ya había puesto en práctica en su ensayo *El álbum blanco*. Contar una historia consistía en reducir lo sucedido a sus rasgos supuestamente esenciales, pero en ocasiones lo esencial no representaba el todo de manera adecuada. Era algo que había aprendido al escribir sobre su propia vida. Didion firmaba lo que sus lectores verían como textos confesionales sobre el divorcio, sobre su costumbre de llevar un diario, sobre el respeto a uno mismo. Pero sabía qué estaba eligiendo contar y qué se estaba callando. Sabía que ocultaba determinados elementos de la historia. Era evidente que la disposición de los lectores a aceptar la imagen que proyectaba de sí misma le había enseñado algo.

Continuaría escribiendo mucho sobre política durante la década de 1980. Para entonces, Estados Unidos había recobrado la estabilidad perdida durante la década alucinógena y onírica de los sesenta y había adoptado el giro conservador de la era Reagan. Era el país del nuevo amanecer de "Morning in America" (el anuncio publicitario de la campaña de Reagan) y el auge de las clases medias que había influido en las elecciones presidenciales de las décadas de 1960 y 1970 se había vuelto más sofisticado. Didion empezó a escribir de política a sugerencia de Bob Silvers, de *The New York Review of Books*, quien parecía comprender que

contar historias era la especialidad de Didion y en la política nacional las estrambóticas abundaban, algo que quedaría repetidamente probado en los años sucesivos.

Era casi como si la política estadounidense no hubiera aprendido las lecciones de las obras anteriores de Didion. El "nos contamos historias a nosotros mismos para poder vivir" que había escrito Didion en *El álbum blanco* no era un hecho del todo positivo. Infligía cierto daño. Después de todo, las historias son una forma de autoengaño. Las usamos para ocultarnos a nosotros mismos parte de la verdad, porque la verdad entera entonces era insoportable o, como en el caso de la política, incontrolable.

Así, los periodistas que cubrieron la campaña presidencial fallida de Michael Dukakis en 1988 eran, en opinión de Didion, demasiado crédulos, estaban demasiado dispuestos a aceptar la historia que la campaña les vendía y contarla al público sin una investigación independiente previa. En esa historia se decía que Dukakis se estaba volviendo cada vez "más presidencial", pero no se especificaban los elementos de esa transformación, y los comentaristas políticos al parecer esperaban que los lectores aceptaran lo que se les estaba contando sin hacer preguntas. "El relato se construye a partir de estos entendimientos mutuos, de acuerdos tácitos, grandes y pequeños, para pasar por alto lo observable con el fin de obtener una trama dramática", escribió Didion.[48] Esta crítica al periodismo de fuentes era algo poco usual en aquel momento porque solo podía hacerla alguien con la credibilidad de Didion. Sus observaciones no podían atajar la complicidad entre periodistas y los directores de relaciones públicas de las campañas políticas, pero al menos concienciaban a la opinión pública del problema.

Aunque la crítica de Didion de la servidumbre del periodismo político era indudablemente brillante, quizá estaba impulsada en parte por una perspectiva personal de las vidas de los reporteros. Tiempo atrás, en una fiesta, había conocido y trabado amistad con una joven escritora llamada Nora Ephron. Ephron se había casado con Carl Bernstein, uno de los dos periodistas que habían conseguido recusar a Nixon al divulgar el escándalo Watergate. El cortejo no había empezado con buen pie, pero el matrimonio fue, al principio, muy sólido. Bernstein no era, como dejó claro el caso Watergate, uno de esos siervos obedientes del partido de la Casa Blanca que Didion tanto aborrecía. Los dos se hicieron amigos; cuando, a finales de la década de 1980, Bernstein escribiera un libro autobiográfico sobre sus

padres comunistas, Didion sería una de las primeras personas en leerlo.

Pero las cosas entre Ephron y Bernstein no terminaron demasiado bien.

1 Pauline Kael, "The Current Cinema", *The New Yorker*, 11 de noviembre de 1972.

2 Dunne, "Pauline".

3 Los detalles sobre la familia de Didion proceden de Tracy Daugherty, *The Last Love Song: A biography of Joan Didion*, St. Martin's, 2015.

4 "Joan Didion, The Art of Nonfiction No. 1", *The Paris Review*, primavera de 2006.

5 *Where I Was From*, Vintage, 2003, p. 211.

6 "Farewell to the Enchanted City", *The Saturday Evening Post*, 14 de enero de 1967, reeditado como "Goodbye to All That" en *Slouching Towards Bethlehem*, Farrar, Strauss and Giroux, 1968 ["Arrastrarse hacia Belén", en *Los que sueñan el sueño dorado*, Barcelona, Mondadori, 2012].

7 "Jealousy: Is It a Curable Illness?", *Vogue*, junio de 1961.

8 "Telling Stories in Order to Live", entrevista con motivo de la concesión del National Book Award, 3 de junio de 2006, antes disponible en internet en los archivos de la autora.

9 "Finally (Fashionably) Spurious", *National Review*, 18 de noviembre de 1961.

10 "The Current Cinema", *The New Yorker*, 11 de noviembre de 1972.

11 "Letter from 'Manhattan'", *The New York Review of Books*, 16 de agosto de 1979.

12 Pauline Kael, "The Current Cinema", *The New Yorker*, 27 de octubre de 1980.

13 "Movies", *Vogue*, 1 de febrero de 1964.

14 "Movies", *Vogue*, 1 de marzo de 1964.

15 "Movies", *Vogue*, 1 de junio de 1964.

16 "Movies", *Vogue*, 1 de noviembre de 1964.

17 "Movies", *Vogue*, 1 de mayo de 1965.

18 "How Can I Tell Them There's Nothing Left", *The Saturday Evening Post*, 7 de mayo de 1966, reeditado como "Some Dreamers of the Golden Dream" en *Slouching Towards Bethlehem*.

19 Carta al director de Howard Weeks, *The Saturday Evening Post*, 18 de junio de 1966.

20 "The Big Rock Candy Figgy Pudding Pitfall", *The Saturday Evening Post*, 3 de diciembre de 1966.

21 "Farewell to the Enchanted City".

22 "Pretty Nancy", *The Saturday Evening Post*, 1 de junio de 1968.

23 Nancy Skelton, "Nancy Reagan: Does She Run the State Or the Home?", *Fresno Bee*, 12 de junio de 1968.

24 "Slouching Towards Bethlehem", *The Saturday Evening Post*, 23 de septiembre de 1967.

25 Carta al director de Sunnie Brentwood, *The Saturday Evening Post*, 4 de noviembre de 1967.

26 "Places, People and Personalities", *The New York Times*, 21 de julio de 1968.

27 "Her Heart's with the Wagon Trains", *The Christian Science Monitor*, 16 de mayo de 1968.

28 Véase el artículo con este título en *Los Angeles Times*, 2 de agosto de 1970.

29 Véase el artículo con este título en *Newsday*, 2 de octubre de 1971.

30 Alfred Kazin, "Joan Didion, Portrait of a Professional", *Harper's*, diciembre de 1971.

31 *The Year of Magical Thinking*, Vintage, 2006, p. 111 [*El año del pensamiento mágico*, Barcelona,

Literatura Random House, 2015].
32 "A Problem of Making Connections", *Life*, 9 de diciembre de 1969.
33 "The Women's Movement", *The New York Times*, 30 de julio de 1972.
34 Didion citaba de Wendy Martin, ed., *The American Sisterhood: Writings of the Feminist Movement from Colonial Times to the Present*, Harper & Row, 1972.
35 "The Women's Movement".
36 "African Stories", *Vogue*, 1 de octubre de 1965.
37 Susan Brownmiller, carta al director, *The New York Times*, 27 de agosto de 1972.
38 "The White Album", en *The White Album*, Farrar, Straus and Giroux, 1979, p. 11 ["El álbum blanco", en *Los que sueñan el sueño dorado*].
39 Ibíd. p. 142.
40 "Hollywood: Having Fun", *The New York Review of Books*, 22 de marzo de 1973.
41 Carta al director, *The New York Review of Books*, 19 de abril de 1973.
42 "Letter from 'Manhattan'".
43 "They'll Take Manhattan", *The New York Review of Books*, 11 de octubre de 1979.
44 Wolcott, *Lucking Out*, p. 61.
45 "Love and Death in the Pacific", *The New York Times Book Review*, 22 de abril de 1984.
46 *Salvador*, Vintage, 2011, p. 17.
47 N. del T.: En español en el original.
48 "Insider Baseball", *The New York Review of Books*, 27 de octubre de 1988.

XI

EPHRON

La única novela que publicó Ephron trataba sobre Carl Bernstein y sobre cómo le había destrozado la vida. La pareja se conoció en los locos setenta en Nueva York y es posible que congeniara porque ambos tenían un espíritu combativo. Bernstein seguía gozando de los laureles de su papel en el Watergate; Ephron era una escritora feminista superventas y una asidua de la televisión, con fama de ingeniosa. Por usar un término propio de la prensa sensacionalista, estaban predestinados, eran dos personas brillantes que debían encontrarse. Enseguida se convirtieron en la pareja de moda y se casaron en 1976. Estaban los dos en la cima del mundo… hasta que él fue infiel y entonces dejaron de estarlo.

Ese, al menos, es el panorama que se describe en *Se acabó el pastel*, el cruento final de lo que podría haber sido el matrimonio perfecto. "El primer día no me hizo ninguna gracia –escribe la narradora de Ephron, Rachel Samsta–. El tercer día tampoco me hizo gracia, pero conseguí hacer un pequeño chiste al respecto".[1] O no tan pequeño, porque *Se acabó el pastel* es un chiste largo, intercalado con recetas de cocina, sobre la desesperación que produce tener que dejar a un marido infiel cuando se tienen dos niños pequeños. La narradora se fustiga por no haber detectado antes la infidelidad, pero con su marido es despiadada. "Ese hombre es capaz de hacerlo hasta con una persiana", escribió Ephron. El libro casi pide disculpas por el retrato tan sesgado que dibuja del marido:

> No hacen más que preguntarme si se enfadó conmigo por haber escrito este libro. Y tengo que decir que sí, que se enfadó. Que sigue enfadado. Es una de las cosas que me resultan más fascinantes de todo lo ocurrido: ¡Me fue infiel y luego se comportó como si fuera él el engañado porque escribí sobre ello!

Se acabó el pastel era el epítome de la frase que usaba siempre Ephron para explicar su manera de estar en el mundo, "Todo es material para escribir". Había tomado una experiencia horrible y la había convertido en algo que

gustó a todo el mundo. Aunque tuvo algunas críticas escépticas, *Se acabó el pastel* fue un éxito de ventas. Hizo a Ephron rica durante un tiempo; le permitió independizarse de Bernstein. De manera que cumplió muchos de los propósitos con los que lo había escrito, excepto uno: Ephron quedaría siempre definida por esta experiencia. Y era una persona a la que no le gustaba en absoluto regodearse en lo incómodo. "Por encima de todo, sé la heroína de tu propia vida, no la víctima", le diría a un público de graduadas universitarias de Wellesley años después.[2]

Es posible que la frase sonara simplista e inspiradora en el mal sentido, pero lo cierto era que Ephron sabía lo que significaba ser una víctima. De todas las protagonistas de este libro, es la única que tuvo una relación directa con Dorothy Parker. Sus padres, guionistas, habían sido amigos suyos en Hollywood. Ephron guardaba de Parker un recuerdo borroso, a pesar de que esta visitó su casa con asiduidad durante su infancia. "Era frágil, menuda y chispeante".[3] Aun así, la joven Ephron llegó a idolatrar a Parker, o al menos al personaje que proyectaba. Le encantaba la idea de que Parker hubiera sido "la única mujer en la mesa", el ingenio y el talento que eran el alma de todas las fiestas de Manhattan dignas de mención. Ella también quería ser eso. Lo llamaba el complejo de Dorothy Parker. Claro que cuando una biografía posterior de Parker desmintiera todos esos mitos sobre la vida de esta e informara de su alcoholismo y de su condición de "víctima", Ephron declaró haber renunciado a su sueño, si bien de mala gana. "Antes de examinarlo de cerca me parecía un mito precioso, y me cuesta renunciar a él".

La destrucción del mito le tocaba más de cerca de lo que Ephron admitía. Nacida en 1941, Nora fue la mayor de las cuatro hijas de Phoebe y Henry Ephron. Y por una conjunción de disposición y talento natural, la suya fue una familia que produjo ríos de tinta. Las cuatro hermanas terminarían convertidas en escritoras. Tres de ellas escribieron autobiografías. Henry Ephron también. Este arte de hablar de uno mismo empezó a cultivarse, al parecer, durante las cenas familiares. Cada noche había un concurso para ver quién era el más divertido de la familia. En los anales familiares, sobre todo en los que dejó escritos Nora, los concursos son descritos como momentos de gran diversión. Decía que gracias a ellos había aprendido el poder liberador del humor.

La más divertida era su madre, Phoebe. Al igual que la madre de Rebecca

West, era una mujer de muchos talentos. También al igual que la madre de Rebecca West, es posible que se casara con el hombre equivocado.

Phoebe Ephron creció en el Bronx. Trabajó de dependienta. Cuando conoció a Henry, entonces aspirante a dramaturgo, en una fiesta, fue él quien la cortejó. Antes de acceder a casarse con él, Phoebe insistió en leer su trabajo para ver si era lo bastante bueno.[4] Era una anécdota que encantaba a la familia. Phoebe fue siempre una autoridad por derecho propio, el alma de todas las reuniones. Enseñó a sus hijas que no había en la vida valor más preciado que la independencia. "Si no os he educado para que seáis capaces de decidir por vosotras mismas, no servirá de nada que os dé mi opinión", recordaba Ephron haber oído a su madre decir a sus hijas desde que estas eran pequeñas.[5] También llevó una vida bastante excepcional. Phoebe Ephron fue, junto con Parker, una de las pocas mujeres guionistas de Hollywood, e insistía en hacer cosas que estaban reservadas a los hombres:

> No era ni doctrinaria ni dogmática en ese sentido; aunque es cierto que me puso el nombre de la protagonista de *Casa de muñecas*, no soportaba que la llamaran feminista. Se limitaba a ser, y bastó su ejemplo para que todas creciéramos con una fe ciega en nuestras capacidades y destinos.[6]

Todo esto suena encantador, la perfecta fábula feminista para alguien que odiaba esa palabra (también hay una bonita coincidencia en el hecho de que tanto Ephron como West debieran sus nombres a Ibsen). Pero Ephron revelaría más tarde que, cuando ella tenía quince años, su madre empezó a beber mucho. "Se convirtió en alcohólica de la noche a la mañana", escribió.[7] Las borracheras llegaban acompañadas de gritos y peleas (Henry también bebía y, para colmo, era un mujeriego empedernido). Ephron confesó que, en los últimos años de vida de su madre, le tenía miedo. Durante una visita de Phoebe a Wellesley, la universidad en la que estudió Ephron, esta estuvo todo el tiempo con la sensación de que algo malo iba a ocurrir. A ojos de las compañeras de clase de Ephron, Phoebe era una figura llena de glamur; los padres de Ephron habían escrito una obra de Broadway entonces de gran éxito. Pero Ephron pasó la velada temiendo que su madre se pusiera a dar gritos. El alcoholismo de Phoebe Ephron duraría quince años más, con breves interrupciones, hasta que murió a los cincuenta y siete años de cirrosis hepática.

El discurso fúnebre que le dedicó Ephron no mencionaba nada de esto porque le llevó mucho tiempo procesarlo. Phoebe Ephron era la persona que había acuñado la frase "todo es material para escribir". Pero al principio no fue así, Ephron tendría que cumplir setenta años antes de admitir por escrito que, durante mucho tiempo, había deseado la muerte de su madre. Antes de eso, la versión de la historia era mucho más limpia, más idílica, una mera transmisión de talento de una generación a otra. Ephron contaba a menudo una anécdota de su madre ya en el lecho de muerte.

> Creo que sabía que se estaba muriendo y me dijo: 'Eres periodista, Nora. Toma notas'. Esto la hace parecer más dura de lo que en realidad era. Era dura –y eso era bueno–, pero también tierna, un poco mística e intensamente orgullosa.[8]

Lo de "tomar notas" era algo que Ephron haría una y otra vez, pero la parte de la ternura, de las contradicciones de su madre, no estuvo presente en su obra hasta que escribió sobre el alcoholismo de su madre en una última colección de ensayos, en 2011. Así pues, Phoebe Ephron, además de dura y divertida, también enseñó a su hija algo de compasión.

Desde que Ephron era muy pequeña tuvo que construirse una especie de imagen pública. Sus padres llevaban la máxima "todo es material para escribir" al extremo. Cuando era una niña de pecho, sus padres escribieron una obra de teatro sobre sus experiencias viviendo en el Bronx con los padres de Phoebe titulada *Three Is a Family* [Tres son familia]. No era más que una farsa ligera pensada para entretener, pero no fue bien acogida. Cuando se adaptó al cine, Bosley Crowther, el arrogante crítico del *Times* al que tanto odiaba Pauline Kael, la calificó de "estrictamente infantil".[9] Más adelante, cuando Ephron estaba estudiando en Wellesley, las cartas a su familia fueron la inspiración para otra obra, en realidad el último gran éxito de sus padres, *Take Her, She's Mine* [Llévatela, es mía]. Evidentemente orgullosos del ingenio de su hija, no se resistieron a citarlo en la obra:

> P. D.: Soy la única de mi clase que sigue llevando férula dental. No es algo en lo que me guste ser distinta de las demás. Por favor, preguntadle al doctor Schick si es necesaria. Si dice que sí, es posible que la extravíe.[10]

La obra se estrenó en Broadway cuando Ephron era todavía universitaria en Wellesley, Massachusetts. A los críticos les encantó. *Women's Wear Daily* la llamó "tormenta de alegría".[11] *Variety* dio su aprobación, diciendo que estaba "contada de forma interesante y con risas cómplices y grandes carcajadas salpicando los diálogos".[12] Estuvo casi un año en cartel, de 1961 a 1962. En el campus, todo el mundo había oído hablar de ella.

Ephron contaría todo esto con la despreocupación que era su marca personal. Pero desde muy joven había tenido ocasión de experimentar la irritación que da ser el material del trabajo de otros, de que su vida se usara como argumento de obras de teatro y guiones de cine. Tal y como lo resumió Joan Didion: "Los escritores siempre están traicionando a alguien".[13] Ephron lo aprendió a una edad más temprana que la mayoría. Nunca dijo que le molestara, pero influyó en todo lo que hizo.

En cualquier caso, no era alguien a quien le gustara mirar atrás. Siempre dijo que cuando dejó Wellesley para ir a Nueva York en 1962 fue con la sensación de estar volviendo a casa. El grueso de su infancia lo pasó en Beverly Hills, pero siempre insistía en que aquel lugar no le gustaba. No escribió demasiado sobre sus años de instituto, y en las fotografías de adolescencia sale con aspecto torpe, sin estilo en el vestir. No parecía tener ambiciones profesionales concretas; no se pasó sus años de adolescente soñando con una Europa imaginaria, como Sontag. Cuando llegó a Nueva York se limitó a ir a una agencia de empleo y a anunciar que quería ser periodista. La agencia tenía una vacante en *Newsweek*, pero el agente le dijo que allí las mujeres no trabajaban de escritoras.

> Jamás se me habría pasado por la cabeza protestar o decir: 'Le voy a demostrar que se equivoca conmigo'. En aquellos días se daba por hecho que, si eras una mujer y querías hacer determinadas cosas, tenías que ser la excepción a la regla.[14]

Ephron vivió con una amiga en Sullivan Street, en lo que entonces era conocido como el sur de Greenwich Village; se instaló allí en plenas fiestas vecinales de San Antonio.

El trabajo en *Newsweek* no era de periodista, sino de documentalista. Así que, desde el punto de vista de la escritura, resultó una decepción; lo más

cerca que estuvo Ephron de un artículo firmado era cuando los veía en la mesa del editor jefe, para quien trabajaba. Como muchas otras mujeres de este libro, su oportunidad se la ofreció, no el editor de una revista consagrada, sino de una más bien pequeña, en este caso una publicación humorística llamada *Monocle*. El editor se llamaba Victor Navasky y sería más tarde editor de *The Nation*. Ephron lo conoció en una de las muchas fiestas que organizaba la revista. Navasky la encontró divertida. Y cuando llegó la huelga de periódicos a finales de 1962, le pidió que escribiera una parodia de lo que entonces era una famosa columna de chismorreos llamada Lyons' Den [La guarida de Lyons], que escribía Leonard Lyons. La columna llamó la atención de los editores de *The New York Post*, quienes enseguida ofrecieron a Ephron trabajo de periodista.

Fue la editora del *Post*, una dama de la alta sociedad llamada Dorothy Schiff a quien Ephron impresionó y quien sugirió reclutar su talento. Schiff encarnaba un modelo de mujer acaudalada independiente que compartía con Katharine Graham, más tarde dueña de *The Washington Post*. Años después, Ephron escribiría una semblanza de Schiff tan feroz que se sintió en la obligación de preludiarla con un: "Me siento mal por lo que estoy a punto de hacer".[15] Pero sin Schiff no habría existido la Nora Ephron que se hizo famosa en Estados Unidos. Ser periodista en primer lugar y escritora en segundo fue una parte importante de la imagen pública de Ephron en esos años. Cuando citaba a las personas que habían sido su inspiración como periodista solía alternar nombres. En ocasiones decía que había sido Hildy Johnson en la comedia de la década de 1930 *Luna nueva*. A Ephron le gustaban los chistes y la comedia. Los consideraba armas básicas de supervivencia. Y eso significó que supo muy pronto que quería ser observadora antes que participante en asuntos públicos:

> Por lo general, las personas que se sienten atraídas por el periodismo son, debido a su cinismo, a su distanciamiento emocional, a su carácter reservado o a lo que sea, incapaces de ser otra cosa que testigos de los acontecimientos. Hay algo que les impide implicarse, comprometerse, que les permite mantenerse alejadas. Lo que me separa a mí de lo que escribo es, sospecho, un sentido del absurdo que hace que me cueste trabajo tomarme demasiadas cosas muy en serio.[16]

Al parecer en *The New York Post* había situaciones absurdas en abundancia. Aunque siempre reconocería que el lugar le había enseñado a informar y a escribir con rapidez, a Ephron no le gustaba el periódico. Las oficinas estaban siempre sucias: los periodistas no tenían mesas asignadas y tenían que pelear cada día por un sitio donde trabajar. Pero Ephron tenía una dureza innata, quizá heredada o incluso cultivada por su madre. Parecía florecer en circunstancias adversas. Escribió sobre todo tipo de cosas: muchos sucesos, unos cuantos perfiles de políticos locales, incluso uno de una joven escritora de moda llamada Susan Sontag (el artículo no tiene nada de especial; en la entrevista hablaron de la vida pública, del padrastro de Sontag y de cómo le había dicho que no encontraría marido si leía demasiado).[17]

Pero el trabajo no era siempre agradable. Schiff, que no se tomaba demasiado en serio ni la reputación de su periódico ni la suya, era fuente continua de situaciones extrañas y ansiedad. Era tacaña y no le gustaba ser generosa con sus empleados. Schiff era entonces la única mujer editora de Nueva York, pero no tenía nada de feminista. Le desagradaba Betty Friedan porque pensaba que leer *La mística de la feminidad* había animado a su hija a dejar a su marido y meterse en política. En una ocasión, Dorothy Schiff intentó que Ephron investigara si el director de cine Otto Preminger, que era su vecino, había instalado una sauna en su apartamento. Como prueba de semejante posibilidad, Schiff adujo que oía grifos abiertos a todas horas. Ephron tuvo la paciencia de redactarle un memorando explicando que una sauna no requería agua corriente. Schiff le asignó la investigación a otro reportero, el cual tampoco encontró nada.

Cabe mencionar que, si nos ha llegado tanta información sobre las costumbres absurdas de Dorothy Schiff –que de otra manera podrían haber caído en el olvido–, es porque Ephron las puso por escrito. Mucho después de dejar el *Post*, Ephron enumeró no solo todas las malas cualidades de Schiff, también los defectos del periódico en una columna sobre medios de comunicación que escribía para una revista. En ella decía que, aunque se había reconciliado con Schiff después de contar la anécdota sobre Otto Preminger en la radio, se disponía a atacarla de nuevo. Sobre todo porque el *Post* era un “mal periódico” y porque Schiff era la María Antonieta que estaba al timón del mismo: “con la máxima de que coman bazofia”.[18]

Esa capacidad de distanciarse que convertía a Ephron en buena periodista

también la hacía proclive a atacar a sus empleadores. Con los años, su afición por hacer enfadar a personas que conocía, a atacarlas de la misma manera que habían hecho Kael o West o cualquiera de sus predecesoras, se convertiría en una ventaja profesional. La ferocidad de sus comentarios sobre, por ejemplo, Julie Nixon Eisenhower –"Creo que es una araña"–[19] es lo que la llevó a la televisión y le granjeó una reputación como crítica social. Todo esto ocurrió años antes de hacerse famosa como la escritora mucho más amable e indulgente de comedias románticas de la década de 1980, pero en cierto sentido fue una costumbre que nunca abandonó: "Creo que le interesa más el lenguaje que las personas",[20] dijo de ella la actriz Meg Ryan.

Después de dejar el *Post*, Ephron se hizo *freelance*. La primera publicación que presintió que tenía madera de crítica y aprovechó su talento fue *The New York Times Book Review*. Allí fue donde Ephron publicó una parodia de la prosa estilo Hemingway-con-traumatismo-cerebral de la novelista Ayn Rand:

> Hace veinticinco años, Howard Roark rio. Desnudo al borde de un acantilado, con la cara pintada, el pelo del color de una piel de naranja brillante y el cuerpo una combinación de líneas limpias y ángulos, cada curva dando paso a planos tersos, límpidos, Howard Roark rio.[21]

Le hincaba el diente con gran apetito a todos los temas que le daban. Dick Cavett, presentador de un *talk show* en el que escritores debatían por encima de su cabello cuidadosamente peinado, fue objeto de uno de los primeros perfiles de Nora Ephron. Su representante llamaba a Cavett "Señor Televisión", algo que al principio parecía avergonzar a Cavett. Pero su repudio del título y su autocrítica ocupaban cuatro largos párrafos llenos de trivialidades que Ephron citó sin interrupción para dar idea del egocentrismo de Cavett:

> También me han llegado cartas preguntándome por qué llevo siempre la misma corbata. No es cierto. Tengo dos corbatas.[22]

Escribió una columna sobre Rex Reed, el periodista que más tarde se haría crítico de cine, y lo llamó "hombre insolente, chismoso y malvado que mira con ojos de águila y nos convierte a todos en *voyeurs*".[23] Dejaba claro que se

trataba de cualidades que le gustaban en un escritor.

Sin embargo, Ephron no incluyó estos artículos en recopilaciones posteriores y al leerlos una sospecha que el problema solía ser que el editor le asignaba encargos de escasa enjundia. En 1969 escribió "Where Bookmen Meet to Eat" [Donde las gentes del libro se aventuran a comer], para *The New York Times*, una sátira de los largos almuerzos a que son tan propensos agentes, editores y escritores literarios que tanto se prestan a la parodia. El artículo aborda el tema con delicadeza, aunque al final Ephron consigue convencer a un agente de que reconozca que "un almuerzo son dos horas por ahí que podrían dedicarse a hacer llamadas telefónicas".[24]

Por supuesto, tenía que ganarse un sustento. En entrevistas de esa época y posteriores, Ephron cuenta que ganaba lo justo para vivir, no más de diez mil dólares al año, antes de 1974.[25] Al igual que Sontag antes de ella, Ephron también escribió por dinero en revistas femeninas, sobre todo *Cosmopolitan*. Estos artículos no eran plato de gusto porque, tal y como ella lo explicó, no podían hacerse "con el nivel intelectual que, como escritora, me resultaría más satisfactorio". Existen motivos para sospechar que estos artículos fueron lo que la alejaron del movimiento feminista, pura irritación por el trabajo que le ofrecían las editoras, sobre todo Helen Gurley Brown. La oferta era la que cabría esperar: artículos sobre cambios de imagen, viajes, sexo, bailarinas del Copacabana.

Pero Gurley Brown sí permitió a Ephron hacer algo que rompió los por lo general pizpiretos moldes de *Cosmopolitan*. Quizá dolida por los ataques del tabloide *Women's Wear Daily*, que a menudo publicaba crónicas de su carrera profesional como editora de revistas en términos poco halagüeños, Gurley autorizó a Ephron a escribir sobre ello. Ephron arremetió contra las pretensiones editoriales de *Women's Wear Daily*. No era más que un pasquín de cotilleos, escribió, dirigido a un público superficial, "las damas", cuyas vidas de niñas consentidas atacaba sin contemplaciones: "Había algo de bochornoso en interrumpir un día de no hacer nada para ir a almorzar".[26] Decía que la revista era una "bruja por poderes", una excusa para reírse de los famosos haciéndolo pasar por periodismo.

Ephron estaba atacando la revista usando sus propias armas: su costumbre de adoptar una imagen cómplice, desenfadada para enmascarar los comentarios insultantes que hacía sobre mujeres profesionales, sobre su aspecto físico, sobre su vida sentimental y sobre cómo gestionaban sus

asuntos profesionales. *Women's Wear Daily* no detectó el parecido irónico en tono y estilo y amenazó con demandar, según escribiría Ephron más tarde.

Pero –y quizá Helen Gurley debería haberlo previsto– al escribir para *Cosmopolitan*, Ephron también estaba reuniendo material sobre la revista y, más concretamente, sobre su editora. Los artículos de Ephron habían despertado el interés de los editores de *Esquire*. El primer artículo suyo que publicaron fue un perfil de Gurley Brown que buscaba resaltar los peores rasgos de su personalidad. En el perfil, Ephron adopta el punto de vista de que el problema de Gurley Brown no era su mala costumbre de echarse a llorar cuando recibía una mala crítica, tampoco la potencial corrupción de costumbres que sus detractores detectaban cuando aconsejaba a mujeres jóvenes, por ejemplo, a salir con hombres casados. En lugar de ello, criticó a su antigua editora por algo que quizá solo alguien que había escrito para *Cosmopolitan* podía ver con tanta claridad: la manera en que Gurley insultaba la inteligencia de las mujeres en general:

> Viene a decirnos, de forma bastante contundente, que hay más de seis millones de mujeres dispuestas a gastarse sesenta centavos para leer, no sobre política, tampoco sobre el movimiento de liberación de la mujer ni sobre la guerra de Vietnam, sino sobre cómo conseguir un hombre.[27]

Esta argumentación recuerda un poco a la visión que tenía Didion de Helen Gurley Brown. En su artículo, Didion se quejaba de la vulgaridad de una editora de una revista popular que quiere ser "la princesita, esa mujer que ha hecho realidad la promesa de sus propios libros y de los anuncios, la niña a la que solo ocurren cosas buenas".[28] Pero Ephron no escribía desde el punto de vista de un intelecto superior, desdeñoso; ella comprendía, en una manera en que Didion no, el atractivo de esa frivolidad. Reconocía que formaba parte de las lectoras y escritoras de *Cosmopolitan*. "¿Cómo puedes enfadarte con alguien que te tiene calado?", preguntaba Ephron. La nota solidaria fue algo que al principio pasó desapercibido a Gurley Brown. Odió el artículo y en especial la fotografía que lo acompañaba, pero a los pocos días perdonó a Ephron.[29]

Los siguientes blancos de su ira fueron Erich Segal, el profesor de lenguas clásicas de Yale que había escrito la novela superventas *Love Story*, y el poeta Rod McKuen. Ephron se declaraba amante de la literatura basura y, en

especial, de las novelas de Jacqueline Susann. "Nunca he creído que lo *kitsch* mate", aseveró.[30] Pero no soportaba la sensiblería de Segal y de McKuen. Tampoco soportaba sus imágenes públicas, sobre todo la de Segal. Por entonces *El lamento de Portnoy*, de Philip Roth, competía con Segal por entrar en las listas de libros más vendidos y Segal adquirió la costumbre de dar discursos condenando lo gráfico de las descripciones de sexo de Roth (quizá en lo que resulta algo poco usual en una novela barata, *Love Story* no contiene ninguna escena de sexo). Ephron expresaba su incredulidad:

> A todo el mundo le ha encantado el discurso de Erich. A todo el mundo menos a Pauline Kael, la crítica de cine, que oyó una versión anterior en un almuerzo de presentación de un libro en Richmond, Virginia, y le dijo después que estaba menoscabando la libertad de expresión y haciendo la rosca al público. A lo cual Segal contestó: 'Estamos aquí para vender libros, ¿no?'.

Esta capacidad para hablar sobre un fenómeno extendido desde dentro, de saber cómo el fenómeno satisfacía y seducía a nuestro lado más frívolo y después criticarlo desde la perspectiva de alguien que lo ha vivido desde dentro convertiría a Ephron en prácticamente la mejor cronista de la década de 1970 y en especial del movimiento feminista. Estaba al mismo tiempo dentro y fuera, era alguien distanciado que siempre estaba en el meollo de todo. Tenía un don para la percepción que brilló especialmente durante esos años. Claro que la fama de Ephron como cineasta terminaría por eclipsar casi toda su obra escrita. Pero es su escritura la que conserva la huella indeleble de su personalidad verdadera, de su talento para medir la estatura de las personas y, cuando lo necesitaban de verdad, recortarlas con aplomo. La convertía en esa clase de amiga que las personas estaban orgullosas de tener, a la que deseaban agradar y temían un poco. Todo esto hizo que sus primeros trabajos fueran de gran brillantez.

Durante gran parte de su carrera profesional, Ephron escribió en primera persona y siempre, debido a su formación temprana como periodista, se sintió un poco sucia al hacerlo. Al principio fue necesario que sus editores la espolearan, puesto que en el *Post* había aprendido a no incluirse a sí misma en lo que contaba. Pero cuando se puso a recopilar artículos para un libro titulado "Wallflower at the Orgy" [La chica fea en la orgía], en 1970,

confesó que la prohibición le había molestado bastante:

> Hay momentos en que se apodera de mí un deseo casi irrefrenable de soltar, en plena entrevista: '¡Yo! ¡Yo! ¡Yo! Ya está bien de hablar de usted. ¿Qué hay de mí?'.[31]

Años más tarde, después de haber sido entrevistada de todas las maneras posibles en tanto persona verdaderamente famosa, este ataque de vanidad juvenil la avergonzaría. Pero ningún escrito nos descubre mejor a Ephron, su voz y su punto de vista, como el artículo que escribió en 1972 para *Esquire*, "A Few Words About Breasts" [Unas palabras acerca de los pechos].

El tema exige una aclaración previa. Ephron era muy plana. Al parecer era cosa de familia; recordaba como su cáustica madre, cuando sus hijas le pidieron que les comprara su primer sujetador, dijo: "¿No os sirve una tirita?".[32]

Las mujeres estaban siempre enzarzadas en un juego de "comentarios competitivos sobre la talla de sujetador", escribió Ephron. Confesaba que también a ella le había obsesionado el tema y que la obsesión la había llevado a comprar uno de esos remedios para realzar el busto que estaban por todas partes en las décadas de 1970 y 1980. La madre de un novio de los años de la universidad le había dado a entender, en el curso de una conversación, que nunca podría satisfacer sexualmente debido a esa discapacidad. Terminaba con un giro que se convertiría en su sello personal: una reflexión sobre todos los argumentos que contradecían su experiencia, esas personas que insistían en que los pechos más pequeños permitían que la ropa sentara mejor, que eran menos provocadoras. Se trataba de un guiño a la objetividad periodística, algo en lo que Ephron siempre afirmó no creer, antes incluso de temer escribir siempre desde el "yo". Para terminar, decía:

> He analizado sus comentarios, he intentado ponerme en su lugar, considerado su punto de vista. Creo que son todo patrañas.

Quizá signifique algo que el artículo, publicado en el número de mayo de 1972 de *Esquire*, fuera lo primero que publicaba Ephron desde la muerte de su madre. Provocó muchas cartas al director.

Después del artículo sobre sus pechos, *Esquire* ofreció una columna fija a Ephron. Con los años hubo desacuerdos sobre si había sido idea de Ephron o de los editores de la revista que la columna se centrara en las mujeres. Con independencia de quién tuviera el mérito, resultó ser una idea excelente.

Ephron ya llevaba tiempo interesada en el movimiento de las mujeres cuando empezó a escribir, de manera que ya había acumulado una serie de observaciones. Su primera columna exploró una cuestión que es común a los escritos de casi todas las feministas, aunque por aquel entonces pocas estaban dispuestas a reconocerlo: ¿propiciaría la revolución feminista un cambio en la manera en que hombres y mujeres fantaseaban sexualmente los unos con los otros? Ephron aún conservaba la suficiente dignidad, decía, para evitar precisar cuáles eran sus fantasías, pero estas tenían que ver con la dominación y sabía que se suponía que las feministas no debían desear ser dominadas sexualmente por hombres. La columna tenía un final abierto, al carecer de respuesta, pero sí incluía un párrafo final que tenía algo de disculpa:

> Escribir una columna sobre mujeres en *Esquire* es, me doy cuenta, un poco como contar un chiste de judíos a un grupo de católicos irlandeses. Las críticas que pueda hacer del movimiento parecerán doblemente desleales; el humor que espero aportar al tema resultará frívolo en un contexto así.[33]

Lo cierto es que Ephron se estaba adentrando en territorio enemigo, al menos hasta cierto punto. El *Esquire* de entonces estaba menos centrado en los famosos que el de ahora y se consideraba más una revista literaria que de moda. Pero las columnas de Ephron eran únicas. A diferencia de Sontag y Didion, no veía el movimiento feminista desde la distancia, no lo criticaba desde un punto de vista abstracto. Tampoco se estaba metiendo en él de cabeza, en el sentido de que no consideraba sus columnas un esfuerzo por apoyar ninguna plataforma.

Su primer ataque lo dirigió contra otra escritora, Alix Kates Shulman, autora de la popular novela *Memoirs of an Ex-Prom Queen* [Memorias de una exreina del baile]. El libro, que fue un superventas cuando se publicó, empezaba con la protagonista relatando cómo la había violado su primer

marido. A partir de ahí abordaba el verdadero tema tratado: los peligros de la belleza en una cultura dominada por los hombres: "Si estuviera segura de seguir siendo bella, pensé, sería más fácil abandonarlo".[34] Shulman afirmaba a continuación que, en realidad, las personas guapas tenían tantos problemas como las feas, solo que distintos. Usaba, entre otras, a Marilyn Monroe como ejemplo del sufrimiento de los bellos.

Ephron, a la que nunca se había considerado especialmente guapa, encontraba este argumento difícil de aceptar. "No hay una chica fea en Estados Unidos que no esté dispuesta a cambiar sus problemas por los problemas de ser guapa", insistía incluyéndose a sí misma:

> 'Dicen que es peor ser fea', escribe Alix Shulman. Sí, eso dicen. Y tienen razón. También es peor ser pobre, o huérfano, o gordo. No es distinto de ser rico, de buena familia y delgado. Es peor.[35]

Este artículo desmontaba un argumento que se había hecho bastante popular dentro del movimiento de liberación de las mujeres, donde Shulman era una autoridad reconocida. Había publicado en la revista *Ms*. el contrato matrimonial que había firmado con su marido, en el que todas las tareas domésticas imaginables eran enumeradas y asignadas a cada una de las partes. Nadie la había desafiado nunca así, aunque Didion había esgrimido el contrato matrimonial de Shulman como prueba de la creciente obsesión por detalles triviales del movimiento feminista. Pero Ephron no estaba usando a Shulman como motivo para rechazar el movimiento en su totalidad; de hecho, intentó concluir su artículo mordaz con una nota algo más amistosa. Decía que estaba siendo injusta con Shulman, e incluso con el movimiento. "Estoy tratando de ponerle remedio –añadía–. Como todo lo relativo a la liberación, la hermandad es complicada".

La hermandad es complicada podía haber sido un buen título para la recopilación de estas columnas periodísticas (en su lugar, Ephron escogió *Crazy Salad* [Ensalada loca] cuando lo publicó, en 1970). Lo cierto es que, en la mayoría de los artículos, a Ephron le cuesta trabajo describir el movimiento –no los principios subyacentes en el feminismo, sino la manera en que las mujeres de carne y hueso los formulaban– en términos optimistas. Una columna informa de la convención demócrata de 1972 en Miami, en la que Gloria Steinem y Betty Friedan tuvieron un

encontronazo. El objetivo de las activistas del feminismo en la convención era llegar a una serie de acuerdos con la plataforma del Partido Demócrata, pero tal y como observó Ephron, consiguieron muy poco, aparte de pelearse entre ellas. Lo que ocurría no era bonito y Ephron tenía que describirlo, en especial la ira de Friedan por cómo una generación más joven intentaba dejarla de lado:

> Es su criatura, maldita sea. Su movimiento. ¿Qué quieren? ¿Qué se quede sentada viendo como la deja por una mujer delgada y bonita?[36]

Gloria Steinem, entonces en la cima de su visibilidad mediática como líder feminista, no salió mucho mejor parada de la pluma de Ephron. Era más prepotente que Steinem y tenía amigos que le hacían el trabajo sucio. Cuando George McGovern, quien había hecho determinadas promesas a Steinem en nombre de la plataforma del partido, no cumplió su palabra, Steinem lloró. Ephron no se muestra tan crítica ante el llanto de Steinem –a diferencia del de Helen Gurley Brown–, como perpleja. "En mi vida he llorado por nada que tuviera que ver con la política y la verdad es que no tengo ni idea de qué decir".

Ephron le contó a un entrevistador que aquella parte del artículo, la mención de las lágrimas de Steinem, motivó que sus amigos "le gritaran y chillaran". Algunos estuvieron años enfadados con ella.

Para la mayoría, sin embargo, el tono escéptico pero comprensivo de Ephron funcionaba. Hoy tenemos la costumbre de dar por hecho que las personas solo reaccionaban de dos maneras al movimiento de liberación de las mujeres: a favor o en contra. Pero la segunda ola del feminismo no fue, tal y como críticos como Didion en ocasiones señalaron, un frente unido. La política interna estaba llena de roces, con discusiones sobre la edad, la raza y otra serie de grietas interfemeninas que influían en la cuestión de "ser una mujer". Cualquier persona de carne y hueso tenía que tener, por fuerza, opiniones contradictorias respecto al movimiento. Era posible sentir arrebatos incontrolables de esperanza *y* de decepción.

Todos esos sentimientos contradictorios fueron quizá lo que convirtieron a Ephron en una portavoz tan potente de lo que ocurría: podía ser mordaz respecto a los elementos absurdos y feos del movimiento, pero lo hacía desde dentro. Y aunque se mostraba amable, de vez en cuando corregía las

omisiones de los críticos. En una columna mostró su desacuerdo con la insistencia de Didion en que la vida como mujer implicaba "sangre, nacimiento y muerte", una definición que le parecía "extraordinaria y desconcertante".[37] Para entonces, Didion y Ephron tenían una relación amistosa, puesto que se movían en los mismos círculos. Quizá Ephron fuera una buena influencia. Cuando le preguntaron por su postura respecto al movimiento de las mujeres en la década de 1990, Didion pareció retractarse de sus críticas de años anteriores:

> Creo que ese artículo hablaba de un momento concreto. Pensaba que el movimiento de las mujeres se estaba estancando en lo trivial, que iba en una dirección que no era la idónea, que había chocado con un muro y no hacía más que hablar de pequeñeces. Pero la trivialización terminó por superarse y el movimiento sobrevivió, no tanto como un movimiento sino como una nueva forma de vida.[38]

Está claro que Ephron no tenía problemas a la hora de hablar de los cuerpos de las mujeres; basta recordar el artículo sobre los pechos. También había escrito, a principios de 1973, un largo reportaje de investigación titulado "Dealing with the, uh, Problem" [Abordando el… ¡ejem!, problema] que exploraba con valentía la fabricación, el uso y el *marketing* de espráis corporales femeninos, es decir, "un desodorante para los genitales externos (o, más exactamente, la zona peritoneal externa)".[39] Aquí su estilo distanciado funcionaba bien, pues sin dar apenas su opinión conseguía ridiculizar el tema tratado.

Era fácil escribir sobre las ridiculeces que decían y hacían los hombres a las mujeres, no tanto sobre las que se hacían las mujeres a sí mismas. Un día Ephron terminó discutiendo con Susan Brownmiller sobre llevar maquillaje. Al parecer las divisiones dentro del movimiento feminista eran de lo más públicas, y Ephron incluyó su experiencia con Brownmiller en el artículo sobre Shulman, sin citar su nombre:

> En una ocasión le intenté explicar a una compañera feminista por qué me gustaba maquillarme; me contestó explicándome por qué a ella no. Ninguna de las dos entendimos una palabra de lo que decía la otra.[40]

Otra columna abordaba de manera directa su entusiasmo y su ambivalencia

alternos respecto al movimiento. Le costaba trabajo comprometerse con el feminismo y ser al mismo tiempo una escritora. Una de las "incongruencias recurrentes del movimiento es que es imposible contar la verdad sobre él sin que parezca que estás haciéndole daño".[41] Le resultaba difícil, decía, reseñar libros escritos por mujeres sobre el movimiento feminista de segunda ola porque, aunque coincidía con sus ideales, no le gustaba demasiado cómo escribían. Por supuesto, sabía que en el cómputo final debía tener en cuenta sus buenas intenciones:

> Esto es lo que se conoce en el movimiento de las mujeres como hermandad, y es una buena actitud política, pero no crítica. Tampoco es sincera. Ni responde a la verdad (es más, es igual de condescendiente que la crítica que aplican estos días los hombres a los libros sobre mujeres, ese tono inconscientemente paternalista que aborda los libros por y sobre mujeres como si fueran un subgénero de la literatura, en los márgenes de esta, sin verdadero interés, sino en plan qué-curioso-cómo-se-esfuerzan-estas-mujeres-de-verdad-que-tenemos-que-intentar-comprender-lo-que-persigan-sea-lo-que-sea).

Aquí había, por supuesto, algo de autocrítica, puesto que había paternalismo en el hecho de que también *Esquire* dedicara al análisis de las mujeres una sección aparte, por no hablar de que la revista estaba dedicada a un público fundamentalmente masculino y no tenía una circulación tan amplia entre el femenino. Y tener a Ephron escribiendo solo sobre este tema constituía también un desperdicio. Más tarde diría que fue decisión suya dejar de escribir aquellas columnas, que se había cansado, que había dicho ya todo lo que tenía que decir.

Pero el tema continuó proporcionándole material durante bastante tiempo. La reclutó la revista *New York*. Allí seguiría escribiendo sobre mujeres. En el primer artículo atacó a una amiga, Sally Quinn, por decir que siempre había usado el coqueteo como una técnica periodística. Y al analizar su enfado por el comentario de Quinn, Ephron mencionaba lo que una mujer a la que había entrevistado y a quien la unía una creciente amistad, opinaba respecto a las mujeres y la competencia dentro de la profesión:

> Dashiell Hammett solía decir que mi envidia era de la clase más

mezquina que existe –dijo la señora [Lilian] Hellmann–. No me daban envidia otras profesiones, tampoco el dinero. Me daban envidia las mujeres que se aprovechaban de los hombres, porque era algo que yo no sabía hacer.[42]

En las columnas de *New York*, Ephron regresó a un estilo anterior consistente en atacar a famosos de los medios de comunicación: Bob Guccione, el editor de *Penthouse*, decidió lanzar una revista para mujeres llamada *Viva*, en 1973, con el eslogan: "Escrita por hombres que disfrutan sin complejos de las mujeres". En la columna casi es posible ver cómo disfruta Ephron al exponer los pormenores de la ignorancia de Guccione, citándolo extensamente y sin comentarios, igual que había hecho con Dick Cavett y Helen Gurley Brown:

En la medida de lo posible y tal y como están las cosas, odio decirlo, pero es la verdad. Conozco a las mujeres mejor de lo que se conocen ellas a sí mismas.[43]

Viva duraría siete años después de esto, pero no se convertiría en la emblemática revista que las mujeres se citaban las unas a las otras, en contra de los sueños y aspiraciones de Guccione.

El siguiente blanco de Ephron fue Julie Nixon Eisenhower, de quien opinaba que era una farsante. Después del Watergate, los Nixon solían elegir a la rubia y atractiva Julie para las comparecencias ante la prensa. Los corresponsales en Washington, tal y como cuenta Ephron, estaban prácticamente enamorados de ella.

Tal y como lo dijo un periodista, esto no quiere decir que nadie se crea lo que dice, solo que creen que se cree lo que dice. Te dirán que es accesible, lo que es cierto, que es franca, lo que no es cierto […]. Casi parece que fuera la única mujer en Estados Unidos que, con veinte años, sigue teniendo la misma opinión de su padre que cuando tenía seis.[44]

Esta afirmación puede tener cierto eco autobiográfico, porque después de morir Phoebe Ephron, Henry Ephron había pasado a ser responsabilidad de sus hijas. Había empezado a escribir unas memorias tituladas *We Thought We Could Do Anything* [Nos creíamos capaces de todo], un título que tomó directamente del discurso que había hecho su hija en el funeral de la madre.

Ephron insistiría más tarde en que las memorias estaban llenas de tonterías.[45] Además, parecían un intento descarado de aprovechar la creciente fama de su hija, algo que debió de molestar a esta.

Para entonces Nora Ephron era famosa. Salía en el diario de cotilleos que había atacado años antes, el *Women's Wear Daily* con bastante frecuencia, más incluso que Helen Gurley Brown. Iba a menudo a programas de televisión. En uno de ellos, el entrevistador sacó a relucir su costumbre de atacar el punto débil de las personas:

> Presentador: Puedes ser malévola, ¿verdad?
> Ephron: Sí, claro.
> Presentador: Es divertido ser malévola, ¿verdad?
> Ephron: No, estás…
> Presentador: Voy a darte un ejemplo de cuando has sido malévola. En tu artículo sobre Julie Nixon.
> Ephron: Tú es que tienes debilidad por Julie Nixon.
> Presentador: Me gusta Julie, sí.
> Ephron: Bueno, pues a mí no. Me parece que es una araña recubierta de chocolate.[46]

Es el enfoque que tendrían la mayoría de los artículos de Ephron a partir de entonces. Con el tiempo regresó a *Esquire* donde, en lugar de las mujeres, su blanco fueron los medios de comunicación, en muchos casos personas que conocía: la revista *People*, Theodore White, las pretensiones de determinados escritores de *The New Yorker* (en ese artículo no menciona a Kael). En un momento determinado, atrapada en medio de una disputa entre *Esquire* y el escritor Richard Goodwin, Ephron llegó a atacar a *Esquire*. Escribió una columna criticando su decisión de llegar a un acuerdo con Goodwin respecto a un perfil que había editado ella para la revista.

No parece que esta faceta de Ephron –que algunas personas han definido como mezquindad– resultara del todo evidente a sus lectores de entonces. En ocasiones ni siquiera la propia Ephron era consciente de ella. En una entrevista para Associated Press con motivo de la publicación de *Crazy Salad*, en 1975, Ephron dijo:

> Puedes escribir el artículo más maravilloso sobre alguien y lo único que leerá la gente es 'regordeta' […]. Tienes que aceptar enseguida que en

esta profesión no estás para hacerte amiga de las personas sobre las que escribes. De lo contrario empiezas a morderte la lengua.[47]

Se trataba de un dilema al que Ephron se enfrentaba en su escritura. Cuando se hizo famosa, los hombres ocasionalmente la atacaban en sus columnas llamándola listilla y graciosa en lugar de inteligente, opinando sobre si se acostarían o no con ella. Ephron se dio cuenta de que esto afectaba los temas sobre los que le pedían escribir y reflexionar en sus artículos. A un entrevistador, en 1974, le dijo que "hay determinadas revistas que no asignan determinados artículos a mujeres o que ni siquiera se plantean pedir a mujeres que escriban de economía o de política".[48]

"Estar soltera distrae mucho", también dijo la recién divorciada Nora Ephron a ese mismo entrevistador en 1974 (estuvo fugazmente casada con otro escritor humorístico, Dan Greenburg, a principios de la década de 1970). "Lo que quiero decir es que una de las cosas del matrimonio que beneficia tanto al hombre como a la mujer es que te libera de toda esa energía que tienes que dedicar a las citas. La puedes dedicar al trabajo. No tienes que preocuparte de quién va a ser tu acompañante en esa cena que tienes mañana. Estar soltera te quita mucho tiempo, en mi opinión". Bernstein solucionó ese problema.

Por la razón que sea, la relación de Ephron con Bernstein coincidió con un repentino descenso de su interés por escribir en revistas. De hecho, en la segunda mitad de la década de 1970 prácticamente dejó de publicar en prensa para centrarse en guiones. Empezó colaborando con Alice Arlen en *Silkwood* y después de, al parecer, un cortejo algo proceloso, se casó con Carl Bernstein. "Decidimos casarnos en domingo, nos casamos un miércoles y lo mejor de todo es que la decisión la tomamos en la estación de autobuses Eastern", contó en una entrevista.[49] Pero también le contó que "la demostración de que un matrimonio funciona no es necesariamente que funcione para siempre".

Como sabemos por *Se acabó el pastel*, este no duró para siempre. "Se me da fatal inventarme cosas", diría Ephron cuando en las entrevistas le preguntaban si tenía intención de escribir novela. Pero también dijo que desde que dejó a su segundo marido supo que terminaría escribiendo sobre la experiencia. El marido de la mujer con la que Bernstein la había estado engañando –que se llamaba Peter– la invitó a comer:

> Quedamos en la puerta de un restaurante chino en Connecticut Avenue y nos echamos el uno en brazos del otro, llorando.
>
> 'Ay, Peter –le dije–. ¿No es horrible?'.
>
> 'Es horrible –dijo–. ¿Qué está pasando en este país?'.
>
> Estoy llorando a moco tendido, pero también pensando que algún día esta historia será divertida.[50]

Ephron dijo que, con el tiempo, se dio cuenta de que lo que su madre le había repetido toda su vida, que "todo es material para escribir", era una cuestión de control.

> Si te caes por haber pisado una cáscara de plátano la gente se ríe de ti; pero si cuentas que te has caído por pisar una cáscara de plátano, la que ríe eres tú. Así que te conviertes en la heroína, en lugar de la víctima del chiste.
>
> Creo que se refería a eso.[51]

Se acabó el pastel fue un gran éxito de ventas que hizo rica a Ephron. Escribió el guion para la versión cinematográfica, que dirigiría Mike Nichols. Bernstein estaba furioso. Para el divorcio puso como condición que la película lo retratara como un buen padre. Al parecer también algunos amigos de Ephron encontraron la película de mal gusto; según un artículo de chismorreos publicado en la revista *New York* que salió justo antes de la publicación de la novela, su primer marido, Dan Greenburg, le dijo a un periodista: "Nora tiene mucha más clase y es una escritora muy superior a lo que este libro da a entender".[52]

Hoy la novela se ha convertido en una especie de leyenda, a pesar del hecho de que la película nunca estuvo a la altura de su talento, quizá porque Bernstein impuso condiciones a su adaptación para proteger a los dos hijos de la pareja, y quizá también porque no es fácil que una película recoja la percepción llena de humor de una narradora como una novela. Todo dependía demasiado de que el personaje de Rachel sonara igual que Nora, que tuviera la misma manera mordaz de mirar el mundo y su propia situación, y esa interioridad era difícil de conseguir en la pantalla, incluso para Meryl Streep. Pero fue uno de los grandes hitos pop de la venganza feminista, un hito que las películas almibaradas que Ephron dirigiría posteriormente no conseguirían eclipsar.

1 *Heartburn*, Knopf, 1983, p. 3 [*Se acabó el pastel*, Barcelona, Anagrama, 2006].
2 Discurso de graduación en Wellesley College, 1996, disponible en inglés en: http://www.wellesley.edu/events/commencement/archives/1996commencement.
3 "Dorothy Parker", en *Crazy Salad and Scribble Scribble*, Vintage, 1972, p. 168.
4 Véase Henry Ephron, *We Thought We Could Do Anything*, Norton, 1977, pp. 12-13.
5 Discurso fúnebre por Phoebe Ephron, impreso como epílogo de *We Thought We Could Do Anything*, p. 209.
6 Ibíd., p. 211.
7 "The Legend", en *I Remember Nothing*, Random House, 2010, p. 37.
8 "Epilogue", en *We Thought*, p. 210.
9 Bosley Crowther, "The Screen", *The New York Times*, 20 de diciembre de 1944.
10 Henry y Phoebe Ephron, *Take Her, She's Mine*, Samuel French, 2011, p. 18.
11 Thomas R. Dash, "Bringing Up Father Theme Yields Tempest of Mirth", *Women's Wear Daily*, 26 de diciembre de 1961.
12 "Take Her, She's Mine", *Variety*, 29 de noviembre de 1961.
13 Prefacio a *Slouching Towards Bethlehem*, p. xiv ["Arrastrarse hacia Belén", en *Los que sueñan el sueño dorado*, Barcelona, Mondadori, 2012].
14 "Journalism: A Love Story", en *I Remember Nothing*, Knopf, 2010.
15 "Dorothy Schiff and the *New York Post*", *Esquire*, 1 de abril de 1975.
16 Introducción a *Wallflower at the Orgy*, Bantam, 2007, p. 18.
17 *The New York Post*, 23 de septiembre de 1967.
18 "Dorothy Schiff and the *New York Post*".
19 Se incluye un fragmento de esta entrevista en el documental *Everything Is Copy*, dir. por Jacob Bernstein, 2016.
20 Meg Ryan, entrevista en *Everything Is Copy*.
21 "A Strange Kind of Simplicity", *The New York Times*, 5 de mayo de 1968.
22 "Dick Cavett Reads Books", *The New York Times*, 2 de junio de 1968.
23 Crítica de *Do You Sleep in the Nude?*, *The New York Times*, 21 de julio de 1968.
24 "Where Bookmen Meet to Eat", *The New York Times*, 22 de junio de 1969.
25 Entrevista con Michael Lasky, *Writer's Digest*, abril de 1974, reeditada en *Nora Ephron: The Last Interview and Other Conversations*, Melville House, 2015.
26 "Women's Wear Daily Unclothed", *Cosmopolitan*, enero de 1968, reeditado en *Wallflower at the Orgy*.
27 "Helen Gurley Brown Only Wants to Help", *Esquire*, febrero de 1970, reeditado como "If You're a Little Mooseburger, Come with Me. I Was a Mooseburger and I Will Help You" en *Wallflower at the Orgy*.
28 Joan Didion, "Bosses Make Lousy Lovers", *The Saturday Evening Post*, 30 de enero de 1965.
29 *Nora Ephron: The Last Interview*.
30 "Mush", *Esquire*, junio de 1971.
31 Introducción de *Wallflower at the Orgy*.
32 "Some Words About My Breasts", *Esquire*, mayo de 1972.

33 “Women”, *Esquire*, julio de 1972.
34 Alix Kates Shulman, *Memoirs of an Ex-Prom Queen*, Knopf, 1972, p. 17.
35 “On Never Having Been a Prom Queen”, *Esquire*, agosto de 1972.
36 “Miami”, *Esquire*, noviembre de 1972.
37 “Vaginal Politics”, en *Crazy Salad*.
38 Entrevista con Joan Didion de Christopher Bollen, *V*, disponible en inglés en: http://christopherbollen.com/portfolio/_archive/joan_didion.pdf.
39 “Dealing with the uh, Problem”, *Esquire*, marzo de 1973.
40 “On Never Having Been a Prom Queen”.
41 “Truth and Consequences”, *Esquire*, mayo de 1973, reeditado en *Crazy Salad*.
42 “A Star Is Born”, *The New York Magazine*, octubre de 1973.
43 Citado en “Guccione’s Ms. Print”, *New York*, 29 de octubre de 1973.
44 “Women: The Littlest Nixon,” *New York*, 24 de diciembre de 1973.
45 Véase, por ejemplo, “The Legend” en *I Remember Nothing*, p. 37.
46 Fragmento de entrevista en *Everything Is Copy*.
47 Jurate Karickas, “After Book, Friends No More”, *The Atlanta Constitution*, 3 de agosto de 1975.
48 *Nora Ephron: The Last Interview*.
49 Peter Stone, “Nora Ephron: ‘I Believe in Learning the Craft of Writing’”, *Newsday*, 5 de diciembre de 1976.
50 “The Story of My Life in 5,000 Words or Less”, en *I Feel Bad About My Neck*, Knopf, 2006 [*El cuello no engaña y otras reflexiones sobre ser mujer*, Barcelona, Alba, 2008].
51 “The Story of My Life”, p. 86.
52 Jesse Kornbluth, “Scenes from a Marriage”, *The New York Magazine*, 14 de marzo de 1983.

XII

ARENDT, MCCARTHY Y LILLIAN HELMAN

*D*urante los últimos años de su vida, Hannah Arendt daba clase y publicaba a ese ritmo envidiable que solo se puede permitir quien ha alcanzado una situación muy confortable en la vida. Pero eso cambió en octubre de 1970. "HEINRICH MURIÓ EL DOMINGO DE UN ATAQUE AL CORAZÓN", decía el telegrama que le mandó Arendt a McCarthy.[1] McCarthy vivía entonces en París con su último marido, Jim West, un diplomático. Enseguida voló a Nueva York para el funeral.

Para entonces, Arendt y Blücher llevaban juntos más de treinta años. A la muerte de este, Arendt quedó desolada. "Estoy sentada en la habitación de Heinrich y usando su máquina de escribir –le escribió a McCarthy no mucho después–. Me da algo a lo que aferrarme".[2] Y, de hecho, no duraría demasiado sin él. El 4 de diciembre de 1974 Arendt murió también de un ataque al corazón mientras cenaba con unos amigos.

McCarthy quedó como albacea literaria de Arendt y también se ocupó de organizar el funeral tras llegar a un acuerdo con la familia. En una amistad de otra clase esto podría haber parecido extraño, pero en el caso de McCarthy, que se ocupara del duelo resultó normal. En Nueva York hizo un discurso fúnebre en el que habló de Arendt con lenguaje propio de los amantes, elogiando su físico, su costumbre de tumbarse en un sofá a pensar. Incluso se refirió a sus piernas y tobillos de una manera que suscitaría burlas. Pero tiene sentido, pues McCarthy estaba describiendo a su amiga como alguien que encarnaba, en su opinión, el pensamiento:

> La primera vez que la oí hablar en público, hace casi treinta años, en un debate, me hizo pensar en cómo debía haber sido Bernhardt, la Berma de Proust, algo magnífico en el escenario, una diosa. Tal vez una diosa ctónica, o de fuego, más que de aire. A diferencia de otros buenos oradores, no tenía nada de oradora. Era más bien un mimo, una actriz trágica que representa una obra de la mente, ese diálogo consigo misma que tan a menudo resume en sus escritos.[3]

McCarthy renunció a dos años de su trabajo para compilar y editar el último proyecto de Arendt. Sería un tratado en tres volúmenes titulado *La vida del espíritu*. El primer volumen se ocupa del acto de pensar, el segundo, del acto de querer y el tercero, del de juzgar. Arendt había completado borradores de las partes una y dos; para la tercera solo dejó dos epígrafes en una hoja que seguía en la máquina de escribir cuando murió. Aunque el alemán de McCarthy no era bueno y tampoco era una teórica, consideró que terminar el libro era una cuestión de honor. Y lo hizo, a pesar de que la editorial solo le pagó un cuarto del anticipo y de las regalías y el resto fue a parar a la familia de Arendt.

Fue un acto de generosidad extraordinaria. El tiempo es lo que más valoran los artistas, como señaló Sontag en una ocasión; a comprarlo es a lo que destinan su dinero. Pero durante los últimos veinte años de su vida, McCarthy no escribió tanto como antes. Terminó una novela, *Caníbales y misioneros*, que sería la última. La muerte de Arendt y, más tarde, la de Robert Lowell, la deprimieron. Seguía siendo un personaje de considerable influencia –aunque *Caníbales y misioneros* no es su mejor libro, tuvo buenas críticas–, pero le costaba encontrar su lugar en el mundo.

Quizá esto explique lo que ocurrió con Lillian Hellman.

Hellman era, por decirlo suavemente, una persona complicada. Su primer gran éxito como escritora fue una obra de teatro titulada *La calumnia* en la que unas niñas acusan a dos profesoras de un internado de lesbianismo. El éxito de la obra y los contratos que a continuación le ofrecieron en Hollywood hicieron rica a Hellman. Su riqueza y su fama, sin embargo, no casaban bien con sus ideas políticas. Al igual que Parker, con quien trabó amistad en Hollywood, Hellman había sido activista de izquierdas en su juventud. A diferencia de Parker, tendía a mentir al respecto. Mucha gente estaba convencida de que Hellman había mentido durante su comparecencia ante el Comité de Actividades Antiamericanas en la década de 1950, cuando declaró no tener vínculos en ese momento con el Partido Comunista ni con "ningún grupo político". Su testimonio la libró de la pena de cárcel que sí sufrieron testigos más sinceros, como su entonces pareja, Dashiell Hammett. Lo ocurrido le granjeó a Hellman las antipatías de intelectuales de izquierdas como McCarthy y sus amigos.

McCarthy había visto a Hellman en persona solo en dos ocasiones. La primera fue un almuerzo en el Sarah Lawrence College, donde McCarthy

dio clases durante un tiempo en 1948. Allí oyó a Hellman hablar mal de John Dos Passos a un grupo de estudiantes, diciendo que había desertado de las filas antifascistas durante la guerra civil española porque odiaba la comida del país. McCarthy, que nunca dejaba pasar una oportunidad de enmendar la plana a alguien, intervino para señalar que, de hecho, Dos Passos explicaba en sus memorias que se había desilusionado en España después de que asesinaran a un amigo. McCarthy describiría así el enfado de Hellman en una carta a un amigo en 1980:

> Recuerdo que en los brazos desnudos y arrugados llevaba gran cantidad de pulseras, de oro y plata, y que empezaron a temblar, de furia y de confusión, imagino, por el hecho de que la hubieran sorprendido en plena operación de lavado de cerebro.[4]

Parece que ni Hellman ni McCarthy olvidaron jamás lo ocurrido. Había pasado un tiempo cuando, durante la promoción de su novela *Caníbales y misioneros*, McCarthy decidió sacar el episodio a relucir. Más tarde, cuando la invitaron a *The Dick Cavett Show*, dio la casualidad de que le preguntaron qué escritores estaban, en su opinión, "sobrevalorados".

> McCarthy: La única que se me ocurre es una reliquia como Lillian Hellman, que me parece que está tremendamente sobrevalorada. Es una mala escritora, una escritora mentirosa, pero que además pertenece al pasado, del pasado de Steinbeck, aunque no sea una escritora, como Steinbeck.
> Cavett: ¿Por qué mentirosa?
> McCarthy: Por todo. Pero en una ocasión dije en una entrevista que cada palabra que escribe es mentira, incluidos los 'y' y los 'el'.[5]

Muchas personas dijeron más tarde a biógrafos de McCarthy que les había parecido "imprudente"[6] que soltara un insulto así de hiriente "con esa sonrisa suya".[7] Al parecer también Hellman vio el programa. Llamó a Nick Cavett hecha una furia, tal y como contaría este después:

> 'Nunca te he visto como una persona indefensa, Lillian', conseguí decir.
> 'No digas tonterías. Os voy a demandar a todos'.
> Al menos en eso demostró ser una mujer de palabra.[8]

McCarthy pensó que se había limitado a decir algo que todo el mundo sabía. Pero entonces se encontró con una demanda de la que no podía en realidad defenderse. La demanda afirmaba que McCarthy sabía que su afirmación era falsa y que su acusación a Hellman de ser una mentirosa había sido hecha con malicia. Hellman demandó a McCarthy, a *The Dick Cavett Show* y a la cadena PBS y les exigió 2,25 millones de dólares por daños y perjuicios. *The New York Times* llamó a Hellman para que diera su opinión y esta conjeturó sobre los motivos que podían haber llevado a McCarthy a insultarla:

> No la he visto en diez años y jamás he escrito una palabra sobre ella. Tenemos varios amigos comunes, pero eso no explica sus comentarios. Creo que siempre me ha tenido antipatía. Puede que se remonte a los días de la guerra civil española, en noviembre o diciembre de 1937, a mi regreso de España.[9]

Por su parte, McCarthy le dijo al *Times*:

> Apenas la conozco […]. Mis opiniones se basan en sus libros, en especial *Tiempo de canallas*, que me negué a comprar, pero leí prestado. No me gustó el papel que se adjudicaba a sí misma en el libro.

Siempre dispuesto a aprovechar una ocasión para darse publicidad, Normal Mailer decidió erigirse en árbitro de la disputa. "Ambas son escritoras espléndidas –dijo–. Tienen, no obstante, talentos tan distintos que es natural que se detesten. En esto los escritores se parecen mucho a los animales".[10] Del comentario de McCarthy dijo que era "estúpido" y que más le valía "habérselo callado". Se trataba de una postura sorprendente viniendo de un hombre que consideraba la pugilística una virtud esencial. Nadie le hizo caso.

Martha Gellhorn, una de las primeras reporteras de guerra y exmujer de Ernest Hemingway, también salió de su retiro para escribir dieciséis páginas de ataques a Lillian Hellman en *The Paris Review*, señalando que prácticamente todas las fechas de su libro autobiográfico *Una mujer inacabada* tenían que estar mal. Gellhorn conocía especialmente bien las actividades de Hemingway durante la guerra civil española y más o menos echó por tierra el relato que hacía Hellman de ellas. "En mi estudio no especializado

de la tradición apócrifa –concluía–, la señora Hellman ocupa un lugar de honor”.[11]

En privado, McCarthy estaba preocupada. No tanto por si Hellman terminaba ganando la demanda, puesto que estaba reuniendo material para probar sus mentiras. Descubrió un ejemplo concreto, entonces poco conocido, en la autobiografía de Hellman, *Pentimento*, una parte que había sido convertida en la película de Hollywood *Julia*, protagonizada por Jane Fonda. Esta “Julia”, según Hellman, era una amiga suya del colegio que había sido una especie de Zelig de la primera mitad del siglo XX: Freud la había psicoanalizado, había sido una heroína de la guerra civil española y muerto durante la Segunda Guerra Mundial.

Resultó que Julia era inventada, un personaje inspirado en parte en la vida de una mujer llamada Muriel Gardiner, quien había escrito a Hellman exponiéndole las similitudes entre su vida y la de Julia y no había recibido respuesta. Cuando McCarthy estuvo en el programa de Cavett no se sabía nada de esto, aunque muchos tenían sospechas, en especial Martha Gellhorn, que opinaba que todo lo que afirmaba Hellman era mentira.

Hubiera o no pruebas, las costas legales eran motivo de preocupación. McCarthy no había escrito un superventas desde *El grupo*, publicado en 1963. En cambio, Hellman era muy rica y estaba mucho más decidida a llegar al final del asunto. Incluso ganó las primeras escaramuzas al conseguir que un juez desestimara la moción inicial de McCarthy.

Fue una suerte que Hellman muriera a finales de junio de 1984, antes de poder llevar a cabo su *vendetta*. Una persona muerta no puede demandar por calumnia, así que los daños y perjuicios pasaron a considerarse irrelevantes y, para el mes de agosto, la demanda había desaparecido. Pero el espectáculo se había convertido en leyenda; todavía hoy es, con frecuencia, lo único que recuerda la gente sobre McCarthy. Años más tarde, Nora Ephron, todavía obsesionada con el asunto, escribió una obra de teatro dedicada a la enemistad entre las dos escritoras que tituló *Imaginary Friends* [Amigas imaginarias]. Durante una época Ephron había sido amiga de Hellman:

> Tardé un tiempo en empezar a sospechar que las historias fabulosas con las que entretenía a los amigos eran, por decirlo educadamente, cuentos. Cuando demandó a McCarthy años después no me sorprendió. Para

> entonces estaba enferma y ciega. Y su indignación, esa indignación que era su accesorio preferido, empezaba a resultar aburrida, incluso para quienes le éramos fieles.[12]

La obra de Ephron se estrenó en Broadway en 2002. No tuvo éxito y se representaron solo setenta y seis funciones a lo largo de tres meses. Pero para Ephron, que entonces vivía en lo que ella llamaba destierro del cine después de una serie de fracasos, fue un proyecto personal, una suerte de desahogo, un regreso a las formas. "Podía escribir sobre un tema que me ha interesado desde que era periodista: las mujeres y lo que se hacen las unas a las otras". Claro que no consiguió transmitir su entusiasmo; para cuando murió, en 2012, la obra había sido olvidada por completo.

1 Telegrama de Hannah Arendt a Mary McCarthy, 1-2 de noviembre de 1970, reeditado en *Between Friends* [*Entre amigas. Correspondencia entre Hannah Arendt y Mary McCarthy 1949-1975*, Barcelona, Lumen, 2015].

2 Carta de Hannah Arendt a Mary McCarthy, 22 de noviembre de 1970, reeditada en in *Between Friends.*

3 "Saying Good-by to Hannah", *The New York Review of Books*, 22 de enero de 1976.

4 Carta de Mary McCarthy a Ben O'Sullivan, 26 de febrero de 1980, en los papeles de Mary McCarthy en Vassar.

5 *The Dick Cavett Show*, 17 de octubre de 1979, citado en Kiernan, *Seeing Mary Plain*, p. 673.

6 Irving Howe, citado en Kiernan, *Seeing Mary Plain*, p. 674.

7 Jane Kramer, citado en Kiernan, *Seeing Mary Plain*, p. 674.

8 Dick Cavett, "Lillian, Mary and Me", *The New Yorker*, 16 de diciembre de 2002.

9 "Miss Hellman Suing a Critic For $2.25 Million", *The New York Times*, 16 de febrero de 1980.

10 Norman Mailer, "An Appeal to Lillian Hellman and Mary McCarthy", *The New York Times*, 11 de mayo de 1980.

11 Martha Gellhorn, "Guerre de Plume", *The Paris Review*, primavera de 1981.

12 Ibíd.

XIII
ADLER

En 1980, un año de enfrentamientos, Renata Adler, ya en la cuarentena, encontró un blanco adecuado en alguien de más edad que ella. Pauline Kael acababa de regresar a *The New Yorker* después de una breve estancia en Hollywood como productora con Warren Beatty. La experiencia, que había durado apenas un año, no había ido bien, pues se había quedado sin funciones que desempeñar casi a su llegada a Los Ángeles. Había ido a colaborar en una película concreta, *Amor y dinero*, de James Toback, y cuando eso no funcionó, terminó trabajando en el departamento de producción de los estudios.

Baste decir que no estaba hecha para ese trabajo. Más tarde contaría que los ejecutivos de Hollywood creían que era una espía. Y cuando regresó a *The New Yorker*, hubo que convencer a William Shawn de que la readmitiera. Tal y como contó otro editor a *Vanity Fair*: "El señor Shawn tenía la sensación de que Pauline se había mancillado".[1] Pero aun así la dejó volver.

En el verano de ese año se publicó una nueva recopilación de reseñas de Kael, *When the Lights Go Down* [Cuando se apagan las luces], que recibió críticas en su mayoría entusiastas. Para entonces habían transcurrido ya diez años desde el desastre de *Ciudadano Kane*. Así que, a pesar de la experiencia fallida en Hollywood, Kael seguía gozando de gran consideración. Tenía admiradores.

Renata Adler, en cambio, estaba en las filas de los detractores. En *The New York Review of Books* arremetió contra el libro de Kael con una ferocidad inusitada incluso en críticos consagrados:

> Veamos. Se ha publicado *When the Lights Go Down*, una colección de sus críticas de los últimos cinco años y, para mi sorpresa y sin caer en exageraciones a la manera de Kael o de [John] Simon, las críticas son sencilla y estremecedoramente, línea a línea y sin excepción, textos sin ningún interés.[2]

El veredicto aparece en la mitad de la reseña, después de un extenso

comentario sobre los artículos de Kael que más gustaban a Adler, quien atribuía el declive del estilo de Kael no tanto a defectos personales de esta –de hecho, en el artículo apenas se habla de Kael como persona–, sino a lo repetitivo de la tarea del crítico de cine, que exige publicar tal cantidad de reseñas y ver tal cantidad de películas que es lógico que quien la realice termine siendo víctima de la fatiga y la repetición. Pero daban igual los matices con que Adler hiciera su brutal afirmación. Le había declarado la guerra a Kael. Y su acusación estaba bien argumentada.

La disección de Adler se centraba sobre todo en el estilo de la prosa de Kael antes que en su capacidad crítica. Lo que más le molestaba era su manera de escribir, que le parecía básicamente ampulosa, desprovista de ideas.

> Tiene un vocabulario básico formado por nueve palabras que aparecen cientos de veces y a menudo varias veces en una misma página en un libro de casi seiscientas: *whore* [ramera] (y sus derivadas: *whorey, whorish, whoriness*), aplicadas a diferentes contextos, pero casi nunca a la prostitución; *myth* [mito], *emblem* [emblema] (también *mythic, emblematic*) usadas con un sentido al parecer intelectual pero que es difícil identificar; *pop*, *comistrip* [tira cómica], *trash* [basura] (*trashy*), *pulp* (*pulpy*), todas para expresar una opinión (por lo general favorable), pero también intercambiable con *mythic* [mítico]; *urban poetic* [poéticamente urbana], que significa algo más violenta que *pulpy*; *soft* [blando] (en sentido peyorativo), *tension* [tensión], que hace referencia, al parecer, a cualquier estado deseable; *rhythm* [ritmo], a menudo empleado como verbo pero con el significado de armonía o velocidad; *visceral* [visceral] y *level* [parejo].

Adler regresaría a esta técnica una y otra vez en su carrera profesional, contando el número de palabras de un texto y convirtiéndolas en un argumento para hacerlas parecer ridículas. Usada contra Kael, que tenía tanto material para analizar, siempre en forma de reseñas de películas, resultaba devastadora. Tanto fue así, que muchos se sintieron en la obligación de defenderla. A la sección de cartas al director de *The New York Review of Books* llegaron, entre otras, una defensa escrita por un joven de trece años, Matthew Wilder, que calificaba el artículo de Adler de

"invectiva deprimente, vengativa, interminable".[3] John Leonard, de *The New York Times*, también la reprendió: "Sin duda los críticos en plantilla que conozco son tan duros consigo mismos como lo es la señora Adler con la señora Kael. Les preocupan los adjetivos. Hablan de sus "intelectos de 800 palabras".[4] Otros amigos de Kael, incluido James Wolcott, también publicaron artículos en su defensa. Pero el daño estaba hecho. Las palabras de Adler sobre el trabajo de Kael figurarían en todas las necrológicas de esta cuando murió, en 2001.

Es posible que la Kael más joven, la que escribió "Circles and Squares", hubiera reaccionado de manera fulminante. Pero no escribió nada y no dio entrevistas al respecto, más allá de decir a un periodista: "Siento que mi manera de escribir no guste a la señora Adler. ¿Qué más puedo decir?".[5] William Shawn, cuando le llamaron de los periódicos, se limitó a declarar que así es como escribía siempre Adler. Él lo sabía muy bien, porque para entonces Adler lleva colaborando diecisiete años de forma discontinua con *The New Yorker*. Muchos de esos años los había dedicado a atacar. Adler es una escritora implacablemente analítica, que puede recordar a un perro royendo un hueso cuando intuye una falacia lógica. Cualquiera que conociera su trayectoria anterior sabía dos cosas: que era, por lo general, más inteligente que quienes la rodeaban y que le gustaba jactarse de ello por escrito.

Para alguien que a menudo argumenta en blanco y negro, sin matices, la biografía de Adler está llena de extrañas contradicciones. Un perfil de *The New Yorker* la definió en una ocasión como "igual de 'reservada', oficial y públicamente que Woody Allen",[6] una comparación que hoy suena peculiar, dado lo mucho que conocemos sobre Woody Allen. Pero es cierto que Adler ha llevado una vida muy visible e invisible a la vez. De su infancia sabemos poco, salvo que es hija de refugiados alemanes y que nació en Milán en 1937. Sus padres llegaron a Connecticut en algún momento durante la Segunda Guerra Mundial, y ella los acompañaba.

Desde niña la ansiedad estuvo presente en su vida. Le contó a una revista que le había costado mucho aprender inglés. Pero, cuando sus padres intentaron enviarla a un internado para ayudarla, su angustia aumentó. El problema de ansiedad la acompañó también a Bryn Mawr, una universidad

para señoritas en Pensilvania, donde Adler se convirtió en una de esas alumnas que confesaba *voluntariamente* haber violado el código de honor, por ejemplo, fumando. El problema se agravó hasta tal extremo que tuvo que visitar a varios psiquiatras y en ocasiones pedir a su hermano que escribiera sus trabajos para clase por ella. Tenía intención de estudiar Derecho después de graduarse, pero terminó haciendo un posgrado en Filosofía en Harvard, igual que Sontag años antes. También al igual que Sontag, no llegó a doctorarse, aunque pasó un año en París con una beca Fulbright estudiando con el famoso antropólogo Claude Lévi-Strauss.

Adler no quiso seguir una carrera académica, aunque afirma que la abandonó casi por accidente. En Harvard conoció al hoy casi olvidado escritor de *The New Yorker* S. N. Behrman y tradujo una de sus obras. Fue este quien le sugirió que solicitara una entrevista en *The New Yorker* y Adler terminó trabajando allí casi por casualidad. Por entonces lo de escribir no le salía aún de manera natural. Más tarde afirmaría que sus primeros artículos los hizo sobre todo para impresionar a su prometido, Reuel Wilson, el hijo de Edmund Wilson y Mary McCarthy.

Cuando McCarthy conoció a Adler en Italia un verano la describió como si fuera el personaje de una novela: la "delgada, de aspecto más bien bíblico novia judía" de Reuel, "que es, según los gustos, o feúcha o una belleza".[7] Si hubo hostilidad entre las dos mujeres, alguna clase de rivalidad entre dos intelectos fuertes como había habido entre McCarthy y Sontag, no nos consta. Más tarde Adler diría que no había leído a McCarthy antes de conocerla. "Por entonces yo era tímida, y ella fue extraordinariamente amable conmigo –dijo–. Más adelante, cuando leí lo que había escrito y reconocí esa inteligencia crítica tan temida, me sorprendí".[8] Esta disparidad llegaría a ser un rasgo definitorio de Adler. Pocos de quienes la conocían en persona, nerviosa y de voz suave, relacionarían esa imagen con la ferocidad que podía desplegar sobre el papel.

Y, sin embargo, su capacidad para brindar una opinión con certidumbre olímpica fue desde el principio su mayor talento. Lo primero que publicó Adler firmado con su verdadero nombre (antes había publicado un artículo con pseudónimo después de que el editor se lo mutilara) fue la crítica de un libro escrito por un periodista de *The New Yorker*, John Hersey. Hersey, conocido sobre todo por su ensayo *Hiroshima*, había recopilado sus artículos de la revista bajo el algo presuntuoso título de *Here to Stay: Studies in Human*

Tenacity [De aquí no me muevo: Estudios sobre la tenacidad humana]. Está claro que a Adler no le gustaba cómo escribía Hersey:

> Su libro empieza afirmando: 'Los grandes temas son el amor y la muerte; la síntesis de ambos es la voluntad de vivir, y de eso trata el libro', en perfecta consonancia con la perfección, la retórica rústica y vacía que caracteriza este volumen.[9]

Para entonces también Adler formaba parte de la plantilla de *The New Yorker*. La mayoría del tiempo se limitaba a hacer las columnas de la sección "Talk of the Town", que iban sin firmar. Pero incluso en ellas su tema preferido eran los libros y el mundo editorial, que encontraba tremendamente frívolo. En un artículo sin firmar arremetía con las listas de libros más vendidos, las cuales, según había reparado hacía poco:

> Incluyen un cuaderno de colorear para adultos, un diario infantil, un panfleto de fotografías de prensa con pies de foto humorísticos, la autobiografía de un mánager de béisbol, las reminiscencias de un abogado que llevó la defensa en un juicio sensacionalista de Hollywood, un ensayo sobre dietas de adelgazamiento y un estudio de la actividad sexual de las mujeres solteras.[10]

Con semejante panorama, decía Adler, no había razón para fiarse de la lista. Esta no era más que "una guía útil para semianalfabetos con problemas de ansiedad". Sugería al *Times* dejar de publicarla. Con el tiempo, estos comentarios sobre el panorama editorial permitieron a Adler escribir unas cuantas columnas sobre libros para *The New Yorker* firmadas con su nombre. En 1964, con veintisiete años, abordó el tema perenne de la ausencia de una crítica literaria de calidad. Al igual que sus antecesoras, Adler no soportaba la incapacidad para el razonamiento inteligente de los críticos literarios contemporáneos, pero tampoco estaba lo que se dice enamorada de la "nueva crítica" que los estaba reemplazando, un género que, en su opinión, solo buscaba crear controversia:

> En la crítica literaria las polémicas son efímeras, y ningún ensayo se vuelve obsoleto más deprisa que la crítica negativa. Si la obra que se está atacando tiene valor, sobrevivirá a los comentarios adversos. Si no lo tiene, la polémica muere al mismo tiempo que lo que la provocó.[11]

Era la primera vez que Adler hacía polémica con la polémica, algo que sería un tema recurrente en su escritura. A pesar de que a menudo la acusarían de hiperbólica, de intransigente, este enfoque es algo que Adler siempre criticaría en otros (una de sus objeciones a las críticas de la última etapa de Kael era que buscaban abiertamente crear polémica). Tampoco fue partidaria nunca de ceñirse a los confines tradicionales de la reseña. En el texto aquí citado, Adler estaba en teoría reseñando libros de Irving Howe y Norman Podhoretz, pero poco a poco la crítica se hacía extensiva a la mayoría de los intelectuales jóvenes que habían creado la *Partisan Review*. Adler argumentaba que el movimiento de pequeñas revistas estaba experimentando dolores de crecimiento. "Después de la Segunda Guerra Mundial, las antiguas cuestiones empezaron a desdibujarse, los antiguos protegidos fueron puestos en solfa y los escritores expositivos con baja tolerancia de la complejidad se encontraban perdidos".[12] Ya no había espacio para un Irving Howe, una reliquia de otro tiempo. Tampoco con alguien más joven como Norman Podhoretz, el gran enemigo de Hannah Arendt, tenía Adler excesiva paciencia.

Arendt se convertiría en mentora de Adler. Cuando se publicó *Eichmann en Jerusalén* y las páginas de opinión se llenaron de comentarios furiosos, Adler incluso intentó persuadir a William Shawn de publicar una respuesta. Llevaba tiempo siendo admiradora de Arendt, desde que leyó su biografía de Rahel Varnhagen. Al principio Shawn no quería que Adler escribiera nada porque *The New Yorker* tenía como costumbre hacer caso omiso de las controversias que suscitaban sus artículos. Pero Adler insistió y, cuando *The New York Times* publicó aquella crítica tan hiriente de *Eichmann en Jerusalén* escrita por Michael Musmanno, Shawn accedió. Tenían la esperanza de que *The New York Times* publicara la contestación de Adler, pero el periódico la rechazó. Así que *The New Yorker* la publicó en forma de un artículo que tenía un tono algo altivo:

> Al documento sereno, ético, racional de la señora Arendt, [Musmanno] contrapone exclamaciones retóricas del tipo '¡Himmler!', '¡Hitler!', como si fueran afirmaciones esclarecedoras sobre filosofía de la historia… La negativa a escuchar, la preocupante falta de comunicación no es algo nuevo; nos hemos acostumbrado a ella en la vida y en los titulares de prensa. Pero la comunicación es la esencia misma de la

> literatura y comprobar que se ha roto en la sección de libros de un periódico importante resulta de lo más decepcionante.[13]

Cuando se publicó este artículo, Arendt invitó a Adler a tomar el té. "Si hubo alguna vez alguien, usando la expresión de Lillian Ross, sentada a sus pies en actitud de adoración –escribió más tarde Adler–, esa era yo".[14] Adler también se enamoró de Heinrich Blücher. La pareja hablaba con ella en alemán, la convirtieron en su protegida y Adler consideraba a Arendt "una madre estricta".[15] La animaron continuamente a volver a la universidad a terminar su doctorado, quizá recordando lo difícil que había sido para Blücher ganarse la vida como profesor sin tener uno.

En otras palabras, Adler consiguió lo que al parecer había querido Sontag. A Arendt, insistía Adler, "la señora Sontag no le interesaba".[16] Cuando le preguntaron el motivo en una ocasión, dijo: "No es que Hannah Arendt odiara a Sontag. Simplemente no le interesaba su obra, algo que me parece razonable".[17] Y lo era, pero Adler y Sontag también se habían convertido, sin saberlo, en competidoras. Adler ganó el mismo premio de la revista *Mademoiselle* que había ganado Sontag tres años antes. Gracias a su sinecura en *The New Yorker*, Adler tenía más estabilidad económica que Sontag. Pero no era una estrella mediática, no era una *it girl*, desde luego no de la manera tan explosiva en que lo era Sontag.

De manera que Adler, cuando arremetió contra Podhoretz en 1964, tenía como contrincante a alguien que estaba en profundo desacuerdo con *Eichmann en Jerusalén*. Hay un matiz de placer en el tono con el que examina el libro de Podhoretz. Su táctica de ataque es precisa y despiadada. Podhoretz tendía a repetir ciertas expresiones, que resultaban cómicas. Era la misma técnica que Adler usaría después contra Kael, la que le permitía poner de relieve tics e hipocresías en devastadora secuencia. En su crítica del ensayo de Podhoretz contra *The New York Review of Books*, titulado "Book Reviewing and Everything I Know" [Crítica de libros y todo lo que sé], Adler aniquilaba al autor con una única observación:

> En primer lugar, 'todo lo que sé' aparece catorce veces (sin contar el título) mientras 'alguien que conozco', 'nadie que conozca', 'alguien a quien no conozco' y 'a todos los que conocen', una vez respectivamente. Aunque ha de admitirse que la repetición es un mecanismo retórico al

> cual, en cualquier caso, el señor Podhoretz siempre ha profesado un afecto desmesurado ('lo que en realidad ocurrió en la década de 1930 aparece en nueve ocasiones en otro ensayo y 'no nos dice nada de la naturaleza del totalitarismo', varias veces seguidas), me atrevo a afirmar que hay en 'Book Reviewing and Everything I Know' un tono de camaradería y solidaridad; está claro que el señor Podhoretz considera que no está solo.[18]

Pero Adler hacía algo más que acusar a Podhoretz de repetir palabras con escaso acierto. Argumentaba que tanta pomposidad demostraba que los nuevos críticos no eran más que un pequeño club cuyos miembros se dedicaban a elogiarse e insultarse los unos a los otros a expensas de la intelectualidad en general. Estaban convirtiéndose en personas famosas con independencia de los libros que analizaban. Esto, por supuesto, exponía a Adler a acusaciones de que ella estaba haciendo lo mismo, igual que se acusó a Kael de oportunismo cuando escribió "Circles and Squares". El escritor conservador Irving Kristol, cuando colaboraba en *The New Leader* durante su etapa socialista antes de hacerse republicano, comentó:

> Aunque es posible que haya leído otras cosas de la señora Adler, no las recuerdo. Esta crítica, escrita siguiendo fielmente los preceptos de Podhoretz, es la que para mí la convierte en una 'personalidad literaria'.[19]

Kristol tenía mucha razón cuando dijo que este artículo fue el que consolidó a Adler en ese estilo de escritura por el que después se haría famosa. Contiene varios rasgos distintivos que ya se adivinaban al principio de su carrera. La voz que nos habla en el ensayo nunca es cordial, chistosa ni está influida en modo alguno por la personalidad. Es puro análisis, pura razón, pura profesionalidad. A menudo hay un "yo", pero nunca es personal; es más bien analítico, como el de Sontag. Adler escribe como un rayo láser, pero no busca tanto deslumbrar al lector con belleza como taladrarle la cabeza con una idea. Rara vez cuenta una historia, sino que reúne argumentos para una tesis y acomete el tema a tratar con la determinación de un bull terrier. A menudo parece más un fiscal que una escritora.

El artículo sobre Podhoretz, entre otros, hizo pensar a William Shawn que Adler era capaz de más. También ella quería hacer lo que Shawn llamaba

artículos de investigación, esos ensayos largos y ambiciosos que habían hecho famoso a *The New Yorker* en la década de 1960. Para el primero de ellos Adler viajó a Alabama en 1965. Quizá nerviosa por su primera salida como reportera, Adler se muestra en este artículo bastante más plana, brindando poco análisis y sí mucha observación. Sus frases son más cortas, en ocasiones incluso sucintas. Tampoco se muestra demasiado susceptible a la emotiva retórica de las marchas por los derechos civiles. Aparte de manifestar sus dudas respecto a que estas expresen una reivindicación concreta, se limita a informar de lo que ve:

> Corrió la voz de que habían pegado un tiro a Viola Liuzzo. Algunos de los manifestantes regresaron enseguida a Selma. Otros cogieron un avión para volver a casa. En la salida del aeropuerto de Montgomery había un cartel oficial que decía: 'Nos alegra su visita. Vuelva pronto'.[20]

El tono de todo el artículo era curiosamente imparcial, distante.

Adler se mostraba mucho más segura y crítica cuando escribía sobre diferencias generacionales. Era una mujer brillante en plena década de 1960, pero su distanciamiento respecto de las personas que la rodeaban la hacían sospechar de los nuevos movimientos políticos, de su veneración del amor libre y su rechazo del lado más prosaico de la existencia. Hubo quien dijo de ella que era la "Joan Didion de la costa este",[21] pero Adler tenía un estilo más directo, menos vulnerable. Didion tendía a retratar las inconsistencias de sus *hippies* y sus vagabundos mediante diálogos y descripción de escenas, y solía hablar de sí misma y de sus estados de ánimo. Adler era más de construir un argumento y mantener su voz interior fuera de la vista mientras lo hacía:

> Existe, sin embargo, una creciente minoría de desamparados vagamente comprometidos con una deriva moral surgida de las confrontaciones en [Sunset] Strip y del clima general. Esa deriva se llama Amor, y la palabra, tal y como la usan hoy los adolescentes de California (y tal y como aparece en las letras de sus canciones), encarna sueños de liberación sexual, dulzura, paz en la tierra, igualdad y, cosa extraña, drogas.[22]

Ese "cosa extraña, drogas" resulta más revelador de lo que Adler tiene

intención que sea, porque, en 1967, las drogas debían de ser cualquier cosa menos extrañas para alguien de su edad (acababa de cumplir treinta años). Por su condición de hija de refugiados, no tenía una imagen de Estados Unidos contra la que rebelarse durante la década de 1960. Pero lo cierto es que Adler siempre se quedaba fuera de las cosas, sin llegar a sentirlas por sí misma. Esto, por supuesto, la convertía en una observadora poderosa. El grado de detalle de los artículos de Adler sobre el llamado "verano del amor" a menudo es asombroso, lo mismo que su capacidad de retratar las conductas más peculiares con afirmaciones de lo más prosaicas. "Se puso a cantar a la tirolesa",[23] escribe de un joven con el que se encuentra en Sunset Strip, como si fuera algo que hacen las personas normalmente cuando se les pide. Pero le costaba encontrar un sentido general a lo que ocurría a su alrededor. Casi todos los artículos que escribió terminaban de forma ambivalente. Para el artículo sobre Sunset Strip, acudió a una reunión llamada Human Be-In de la que comentó: "No había policías por ninguna parte".

Adler regresaría a Misisipi a informar sobre nuevas manifestaciones por los derechos civiles, viajaría a Israel para cubrir la Guerra de los Seis Días y también a Biafra. Pero en todos los casos su problema era el mismo: ambivalencia. Más tarde, cuando recopiló sus artículos para un libro, Adler vería la ambivalencia como un fenómeno propio de los tiempos sobre los que escribía. Pero incluso a la hora de formular esta observación, eludía posicionarse. Escribió:

> Supongo que formo parte de un grupo de edad que, aunque fuimos pasados por alto, aunque nunca tuvimos una voz generacional, nos vimos obligados a vivir en la América más anodina posible. Incluso ahora (cuando hemos cumplido los treinta), no tenemos diarios que publicar, un exilio sobre el que escribir, no tenemos disputas, ni anécdotas, ni guerra, ni solidaridad, ni marca distintiva. En la universidad, bajo Eisenhower, no destacamos por nada excepto nuestra apatía. La capacidad de acción parece haber muerto con nosotros.[24]

De nuevo, la mujer que escribía este análisis tenía apenas treinta años, pero estaba ya distanciada en gran medida de la actualidad política y social de su país. En ocasiones casi sonaba conservadora cuando aludía al caos social de

Estados Unidos en la década de 1960. "Nuestros valores son cursis", escribió sin definir exactamente a quién incluía en ese posesivo plural, "razón, honradez, prosperidad, dignidad humana, contacto, la América mejor, la más tolerante". Pero lo más curioso de este análisis es que Adler se distanciaba por completo de ese "nosotros". Su trayectoria en Estados Unidos no había sido típica. A principios de la década de 1960 solo cerca de la mitad de los estadounidenses iba a la universidad; desde luego no escribían para grandes publicaciones nacionales con veintidós años. Adler era un prodigio comparable a Dorothy Parker, quien desde el principio escribió como lo haría siempre, con una voz que resulta igual de inconfundible en esas primeras columnas de "Talk of the Town" que en los últimos artículos que publicó en la década de 1990. Pero su distanciamiento del público le impedía implicarse en las grandes corrientes emocionales del Estados Unidos de los sesenta. Solo podía observar.

Quizá esto explique por qué, en 1968, Adler abandonó de manera abrupta *The New Yorker*. *The New York Times* se había puesto en contacto con ella porque buscaba una crítica de cine. Se habían cansado del rancio y anticuado Bosley Crowther, enemigo de Pauline Kael. No está claro si en algún momento consideraron pedir a Kael que dejara *The New Yorker* y se fuera con ellos. Pero Adler había escrito alguna que otra crítica de cine para *The New Yorker* cuando Kael, o la persona con la que esta se alternaba, Penelope Gilliatt, no estaban disponibles. Adler era joven, ya se había hecho un nombre dentro del mundo de la crítica y estaba escribiendo esos artículos elegantemente distanciados sobre los sesenta. Debió de parecerles perfecta para la tarea.

Si *The New York Times* estaba esperando una joven ingenua, se encontró con algo muy distinto. Adler llegó al periódico con intenciones muy claras. No pensaba ser benevolente con nadie. La primera reseña que escribió, de una película alemana hoy por completo olvidada, empezaba con el registro intenso de sus antiguas críticas de libros y recordaba al repaso que le había hecho de John Hersey.

> Incluso si su idea de pasar un buen rato es observar a un montón de alemanes de mediana edad, algunos de ellos muy gordos, todos colorados, haciendo muecas, sudando y enamorándose de Elke Sommer, creo que deberían saltarse *Sigan a esa rubia*, de Paula Schultz,

porque este primer estreno del año es absolutamente horroroso de maneras variadas y en absoluto interesantes.[25]

La reseña terminaba de una manera tan divertida que creó expectativas. Demostraba que había una crítica joven sedienta de sangre. La siguiente película que reseñó Adler le resultaba más cercana: *Wild 90*, de Norman Mailer. Aquí Adler regresaba al territorio, más cómodo, de las personalidades literarias. El público al que le gustaba Mailer, uno de los autores "más ñoños, indulgentes, paternalistas y destructivos de nuestro tiempo" era muy probable que disfrutara la película. Sin embargo, esto no tenía nada de elogio. Adler dejaba claro que los admiradores de Mailer eran para ella un grupo de lo más mediocre desde el punto de vista intelectual. Por ejemplo, no creía que "esta escuela tan permisiva, que trata a Mailer como el encantador protagonista de un forcejeo adolescente y peterpanesco por liberarse y encontrarse a sí mismo, estuviera jamás preparado para una obra seria, condensada, sin concesiones".[26]

Al igual que haría más adelante en "The Perils of Pauline", Adler parecía influida por Kael –su prosa en estas reseñas tempranas tiene la concisión de sus artículos de investigación– y en total consonancia con el espíritu belicoso de esta. Las críticas de cine de Adler están llenas de acusaciones de pretenciosidad y sensiblería. Las películas que gustan a las "personas serias", como *El graduado*, *A sangre fría* o *Adivina quién viene a cenar* son tan sospechosas para Adler como aceptables para el público burgués. Su condición de *outsider* aquí es una ventaja que le impide sentir la presión de los gustos populares. Incluso la salvó de tener que tomar partido, como hicieron la mayoría de los críticos de la época, a favor o en contra del cine de autor. Se limitaba a emitir sus juicios y dejaba a otros las discusiones sobre el método.

Igual que le había ocurrido a Kael en *McCall's*, Adler tuvo que hacer frente, durante los catorce meses que trabajó en el *Times*, a una serie de provocaciones por parte de los grandes estudios. La más famosa, de United Artists, fue un anuncio que decía que, puesto que Adler había odiado muchas de sus películas más populares, el público no debía hacerle caso:

A Renata Adler, de *The New York Times*, no le gustó
A sangre fría.
Tenía reservas sobre

El graduado, *Adivina quién viene esta noche*, *El planeta de los simios*.
No estamos muy seguros de lo que le pareció
Bonnie y Clyde.
A la mayoría de los otros críticos les gustó.
Pero, sobre todo, al público le gustan.
A Adler ahora no le gusta
Here We Go Round the Mulberry Bush.
¡Esto sí que es una recomendación![27]

Aunque a menudo se dice que Adler supuso un problema para los productores de Hollywood desde el principio, lo cierto es que inicialmente la industria tenía una opinión neutra de ella, tal y como informó *Variety* en enero, dos semanas después de que Adler empezara a publicar críticas. Un artículo más extenso, aparecido en marzo de 1968, decía que había opiniones divididas:

> Tanto sus defensores como sus detractores coinciden en una cosa: es mucho más literaria que cinematográfica en el ejercicio de la crítica […]. Está claro que no comparte la opinión de que el director es, en última instancia, el creador de una película. En al menos seis reseñas ni siquiera menciona el nombre del realizador, ni por supuesto, valora su aportación.[28]

Las personas a las que entrevistaba *Variety* también afirmaban que la consideraban mejor articulista que crítica y a menudo incluso disfrutaban de sus esfuerzos por identificar el "culto a la muerte" en películas o la pertinencia de la violencia presente en las mismas. Estas reseñas, sin embargo, tendían a apartarse de las películas y a derivar hacia otras preocupaciones de Adler:

> Una de las cosas para las que la democracia puede ser el sistema peor equipado es la revolución como ejercicio estético. Ninguna filosofía de la historia predice en realidad que un grupo de jóvenes de clase media, con los que el sistema no ha cometido injusticia alguna y a quienes el sistema estaba, de hecho, educando para que asumieran puestos de poder, quiera ahora derribarlo solo por diversión.[29]

Las críticas de Adler eran incansablemente serias, sin concesiones al arte

basura. Podía ser devastadora en su desdén, pero intentaba reconocer los elementos positivos de una mala película. Elogiaba a Barbra Streisand por elevar la calidad de *Funny Girl*; le gustaban las elegantes escenas de baile de *Romeo y Julieta* de Franco Zefirelli, aunque opinaba que el conjunto se parecía demasiado a *West Side Story*. Cuando se estrenó *Barbarella*, Adler no pudo evitar despotricar sobre la manera en que las películas que se estaban haciendo entonces describían a las mujeres: "Quizá es un reflejo *anti mamaíta*, nada de mujeres decentes y honradas en la pantalla".[30] Pero alababa a Jane Fonda por hacer lo que podía con el papel que le habían asignado.

Hubo, no obstante, quienes detectaron numerosos errores factuales en las críticas de Adler. *Variety* informó de que *Esquire* estaba preparando un artículo denunciándolo. También informó de que Darryl F. Zanuck, cabeza de Fox Studios, había sabido por uno de sus ejecutivos que Adler solo había visto la mitad de *La estrella*, un empalagoso vehículo para el lucimiento de Julie Andrews. Zanuck se había quejado al editor del *Times*. Pero nada ocurrió hasta que Adler dejó el puesto a finales de febrero de 1972. Escribió unas cuantas reseñas más sobre las películas de la Cuba posrevolucionaria, pero luego regresó a *The New Yorker*. En entrevistas posteriores insistiría en que no la habían despedido, y, desde luego, las acusaciones que más tarde lanzaría contra Pauline Kael sugieren que Adler sencillamente se había cansado de la rutina. Aprender a escribir con fecha de entrega era algo bueno, diría.[31]

Después de dejar *The New York Times*, Adler escribió varios ensayos. El mejor de estos se publicó en la revista *The Atlantic*, que se propuso denunciar al Comité Church por su chapucera investigación de los delitos de Nixon. Tras examinar meticulosamente los informes del comité, Adler encontró una serie de puntos que debían de haberse investigado en profundidad. Terminó convencida de que la investigación había sido parte de las maniobras de encubrimiento de Nixon.

Pero los artículos como el de Nixon ya no parecían ser lo que de verdad le interesaba. Renata Adler había decidido que quería escribir novela.

Adler pasó gran parte de la década de 1970 alejada del periodismo y escribiendo sus dos novelas, *Lancha rápida* y *Oscuridad total*. Ambas tienen

protagonistas que podrían ser trasuntos de Adler. De las dos, *Oscuridad total* es la que más se acerca, en ocasiones, a la crítica social. El estilo novelístico de Adler no se parece en nada al de Mary McCarthy, sin embargo compartía con ella la incapacidad de mantener su vida fuera de su escritura. De hecho, McCarthy aparece en *Oscuridad total* disfrazada del personaje de Viola Teagarden, quien

> habló casi con reverencia de lo que llamaba 'mi ira', como si fuera una posesión viva, preciada, un toro pura sangre, por ejemplo, que pudiera usarse de semental, de la misma manera en que un hombre que se ha casado con una mujer hermosa, impredeciblemente desagradable, más rica y más joven que él, podría referirse a 'mi mujer'.[32]

Aunque hermosamente escritos, estos libros a veces dejan traslucir el gran esfuerzo que supusieron para Adler. De *Lancha rápida* se publicaron algunos pasajes en *The New Yorker*, en 1975. Cuando llegó a las librerías, en 1976, las críticas fueron entusiastas y Adler recibió el prestigioso PEN/Hemingway Award. Luego tardó casi siete años en completar *Oscuridad total* y después parece que abandonó para siempre la novela.

También, como corresponde a alguien que nunca parecía encontrar un tema que la obsesionara por completo, se matriculó en la Facultad de Derecho de Yale y se doctoró en Derecho. El intelecto de Adler estaba preparado casi a la perfección para funcionar como el de un abogado. En su ensayo sobre la nueva crítica casi se había convertido en fiscal, desmontando el testimonio de Podhoretz, condenándolo por una sola palabra o frase. Lo metódico de la argumentación legal también estaba presente en "The Perils of Pauline", que podía leerse como un sumario judicial. Por entonces también su escritura se volvió combativa, siempre buscando destruir.

Esta beligerancia se trasladó a los tribunales. Cuando *Vanity Fair* revivió a principios de la década de 1980 fruto de un proyecto personal, la intención era que fuera una revista seria, intelectual, más parecida a *Partisan Review* que a *People*. Y su editor, Richard Locke, contrató a Renata Adler. Esta conservó su puesto en *The New Yorker*, pero con el cargo de "asesora editorial".

La nueva etapa de *Vanity Fair* no duró demasiado. Después de que se

publicara el primer número, a Richard Locke lo despidieron en abril de 1983, y Adler se marchó poco después. Pero un artículo en una oscura revista llamada *Washington Journalism Review* afirmó que la habían despedido. También decía que había sido deshonesta con la revista, al publicar un fragmento de *Oscuridad total* bajo pseudónimo…, y que la habían despedido por incompetente. Adler decidió querellarse con la revista. Ganó el juicio.

De esta manera empezó la etapa legal de la carrera profesional de Adler, en la que sus escritos sobre causas judiciales empezaron a fundirse con sucesos reales. Adler se obsesionó con dos causas contra medios de comunicación. La primera, Westmoreland contra la CBS, era una querella por un documental televisivo sobre la guerra de Vietnam. El documental venía a acusar al exgeneral del ejército William C. Westmoreland de manipular la información con el fin de que Estados Unidos se implicara más en la guerra. En el segundo, Sharon contra *Time*, a la revista *Time* la había demandado el militar y político israelí Ariel Sharon por dar a entender en uno de sus artículos que había sido responsable de masacres en el Líbano en septiembre de 1982.

En ambos casos había pocas dudas respecto a que los periodistas se habían equivocado. Se demostró que los datos publicados no eran correctos. Pero en los dos casos la cuestión era si los periodistas habían cometido equivocaciones "con intención maliciosa", el requisito para demostrar que había habido libelo según las leyes estadounidenses. Se trata de un requisito extremadamente difícil de probar. En opinión de Adler terminaba siendo una especie de paraguas protector que los medios de comunicación usaban para publicar falsedades. En ese sentido, a menudo simpatizaba con los querellados:

> Con independencia de cuáles hayan sido sus motivos (orgullo, ira, honor, política interna), los querellados actuaban movidos por un principio y ese principio, al menos tal y como lo veía cada uno de los generales, era la verdad. No la justicia, sino la verdad a secas, la verdad factual […]. El problema es que los tribunales estadounidenses no están diseñados en abstracto (es más, ni siquiera lo permite la Constitución) para dirimir cuestiones de esta índole, para decidir en nombre de la historia qué es verdadero y qué es falso.[33]

En el curso de sus disquisiciones filosóficas en torno a este dilema, Adler también se mostraba muy crítica con los periodistas implicados, hasta el punto de despertar sus iras. Publicó por primera vez sus conclusiones del juicio en *The New Yorker*, en el verano de 1986 (con William Shawn, a los escritores a menudo se les permitía trabajar en un único tema durante años y seguir cobrando un sueldo, algo que no ocurría en ninguna otra revista). Los artículos se reunirían luego en un libro titulado *Reckless Disregard* [Omisión imprudente]. Pero antes de su publicación, prevista para septiembre, tanto el *Times* como la CBS se querellaron contra *The New Yorker* y la editorial del libro por libelo. El libro estuvo retenido durante unos meses antes de distribuirse.

Mientras tanto aparecieron reseñas que ponían el grito en el cielo. Adler había insinuado que algunos periodistas podían ser poco rigurosos con los hechos. De manera que otros periodistas se pusieron a investigar si Adler había cometido equivocaciones. En su opinión así era. Incluso un crítico tan predispuesto a Adler como el estudioso de leyes Ronald Dworkin, en una reseña para *The New York Review of Books* alabó la perspicacia general de Adler, pero también escribió que:

> Cae demasiado a menudo en los mismos vicios periodísticos que denuncia. *Reckless Disregard* adolece del mismo criterio sesgado, en especial en su crónica de Westmoreland, y su conclusión demuestra la misma intransigencia frente a las pruebas de la parte contraria que condenaríamos, y con razón, en la prensa institucional.[34]

La reputación de Adler salió bastante perjudicada de todo este asunto. Los verificadores de datos de *The New Yorker* afirmaron que los había engañado apabullándolos con información.[35]

Pero las iras que desató *Reckless Disregard* no parecieron aminorar las ganas de pelea de Adler. Su situación había empeorado de pronto, porque a William Shawn, el hombre que la había apoyado durante tantas controversias, incluido el revuelo causado por los artículos de *Reckless Disregard*, lo habían despedido. La compañía Condé Nast había comprado *The New Yorker* y su dueño, S. I. Newhouse, había decidido que había llegado el momento de cambiar. Estaba convencido de que *The New Yorker* no publicaría tantos artículos extensos y potencialmente aburridos de tener

un editor distinto.

Lo que no previó Newhouse fue la rebelión de la plantilla que siguió al despido de Shawn. Newhouse no accedió a la petición de este de nombrar a su sucesor. En lugar de ello contrató a alguien de fuera, Robert Gottlieb, editor durante muchos años en Alfred A. Knopf, para que dirigiera la renovada revista. Se intercambiaron reclamaciones, hubo reuniones de personal y, durante un tiempo, pareció que *The New Yorker* no sobreviviría a los estragos de la transición. Pero al final no perdió demasiados colaboradores. A muchos de ellos les habría resultado difícil encontrar otra revista donde escribir.

Adler reaccionó especialmente mal al cambio. Le indignaba la arrogancia de Newhouse y estaba muy disgustada por cómo se había tratado a Shawn. Y no creía que Gottlieb estuviera a su altura. Lo encontraba "cómicamente indiferente". Este quería cambiar el diseño de la revista y contrató a Adam Gopnik, cuya personalidad "escurridiza" le resultaba odiosa a Adler:

> Por mis conversaciones con el señor Gopnik llegué a la conclusión de que sus preguntas no eran preguntas, ni siquiera sondeos. Su propósito era manipularte para que le aconsejaras hacer aquello que quería hacer, aunque para ello tuviera que pasar por encima de cadáveres.[36]

En 1999, alrededor de una década después de que ocurriera todo esto, Adler escribió un libro al respecto que tituló *Gone: The Last Days of "The New Yorker"* [Adiós. Los últimos días de *The New Yorker*]. Era una especie de autobiografía intelectual que combinaba retratos poco favorecedores de determinados trabajadores de *The New Yorker* con otros excesivamente elogiosos de otros. Empezaba con una extensa crítica de otras dos memorias de la revista escritas por Lillian Ross y Ved Metha respectivamente, que Adler había leído y juzgado poco representativas de la atmósfera de profundo respeto por la escritura que, en su opinión, había cultivado Shawn.

Si se pregunta a cualquier miembro de la plantilla de *The New Yorker* de la época, se comprueba que todos tienen alguna clase de objeción que hacer al libro. Una vez más, Adler había cometido errores, sobre todo de ortografía al escribir los nombres. Una empleada me dijo también que creía que Adler no había frecuentado lo bastante las oficinas de *The New Yorker* por aquel

entonces para saber lo que de verdad pasaba. Pero es probable que haya que leer *Gone: The Last Days of "The New Yorker"* no como una crónica fiel de la disolución de *The New Yorker* de William Shawn, sino como la autobiografía intelectual de alguien que no habría llegado a ser la clase de escritora que era de haber trabajado en otra revista. *Gone* es un libro airado, escrito por alguien que se considera traicionado. Y en ocasiones da la impresión de que hasta sus detractores, incluido Robert Gottlieb, no se atreven a restar importancia a la sensación de traición de Adler:

> En gran medida este libro es una explosión de dolor y furia de alguien atrapado en la dinámica de una familia altamente disfuncional. Lo que más debió de dolerle es que no había espacio en aquella familia para una hija.[37]

Gone marcó un punto de inflexión en la carrera profesional de Adler. Siempre había escrito "a la ofensiva" y sabiendo que, incluso si se equivocaba en su ataque, contaba con una red de seguridad. Pero ahora había arremetido contra la revista más famosa de Estados Unidos. Incluso aquellos por quienes sentía simpatía estaban en desacuerdo con ella. Y algunos, que claramente buscaban ganarse el favor de los nuevos editores de *The New Yorker*, decidieron que había llegado el momento de atacar de verdad a Adler.

Tal y como señalaría más tarde esta, su libro fue objeto nada menos que de ocho artículos distintos de *The New York Times* durante el mes de enero de 2000. Los primeros cuatro hablaban solo de *The New Yorker*. Los cuatro últimos aludían a una frase del libro que mencionaba al juez John Sirica, quien había presidido los juicios del caso Watergate. Adler había escrito que "no obstante su reputación de héroe, Sirica era en realidad un personaje corrupto, incompetente y mentiroso, con estrechos vínculos con el senador Joseph McCarthy y evidentes lazos con el crimen organizado".[38]

Sirica escribió al editor de Adler mostrando su objeción. Luego parece ser que se puso en contacto con periodistas, quienes empezaron a llamar a Adler. Una de ellas era Felicity Barringer, entonces columnista de *The New York Times* sobre medios de comunicación, quien empezó a importunar a Adler para que revelara sus fuentes en las acusaciones que había hecho contra Sirica. Adler se negó, pero Barringer insistió.

> Si no quería 'revelarle' mis 'fuentes' a ella en una entrevista, me dijo Barringer, '¿por qué no las sube a internet?'. 'Usted publica muchos de sus artículos en internet, ¿verdad, Felicity?'.[39]

La periodista no se arredró y de todas formas publicó un artículo acusando a Adler de ocultar sus fuentes. El periódico encargó a John Dean, uno de los asesores de confianza de Nixon, que escribiera un editorial sobre esta misteriosa sentencia, y sugirió que la fuente de Adler había sido el resentido G. Gordon Liddy. A Adler esto la divirtió:

> Lo extraordinario, sin embargo, no era tanto el contenido del artículo como las palabras con las que el *Times* identificaba a su autor. El pie de foto completo era el siguiente:
>
> John W. Dean, banquero de inversiones, ha sido asesor del presidente Richard M. Nixon y es autor de *Blind Ambition* [Ambición ciega].
>
> Si es así como Dean pasará a la historia, entonces todos los artículos que ha publicado el *Times* sobre este peculiar episodio cotizarán a la alza.

Resultó que cuando Adler por fin escribió su propio artículo sobre el "peculiar episodio", su fuente para vincular a Sirica con McCarthy era la propia autobiografía del juez. También había descubierto los lazos con el crimen organizado localizando al hijo de uno de los socios de negocios del padre de Sirica. Cuando publicó sus conclusiones en el número de agosto de 2000 en *Harper's*, el *Times* no contestó. Es posible que declinara hacerlo por la manera en que Adler terminaba la condena de sus tácticas:

> El *Times*, por muy económicamente próspero que sea, es en este momento una institución poderosa pero no demasiado saludable. El problema no es un libro, ni siquiera ocho artículos. Es el estado de la mina de la cultura, con un censor supremo que sigue siendo en algunos aspectos el mejor periódico del mundo, propugnando gases explosivos y la interrupción del suministro de aire.

Este asunto casi le costó a Adler su estatus profesional. En *The New Yorker* ya no era una escritora imprescindible. Cuando llamó para preguntar si les interesaba un artículo acerca del informe Starr sobre las aventuras extramatrimoniales de Bill Clinton, el entonces editor David Remnick le

dijo que ya habían publicado suficientes cosas sobre Monica Lewinsky. Al final consiguió colocarlo en *Vanity Fair*.

Se trata de un texto brillante que aborda las mil páginas del informe con apetito, la disección que podría hacer un abogado de la lógica interna de un documento, esa táctica que había sido el punto fuerte de Adler desde que renunció a escribir novela:

> Los seis volúmenes del informe Starr presentado por Kenneth W. Starr en la Cámara de Representantes estadounidense y que consiste, hasta el momento, en un volumen con la descripción y cinco con apéndices y material complementario, constituyen, en muchos sentidos, un documento de lo más ridículo: inexacto, disparatado, sesgado, desorganizado, poco profesional y corrupto. Desde el punto de vista textual, se trata de un voluminoso escrito pornográfico, con numerosos personajes fascinantes y varias tramas argumentales en gran medida ocultas. Desde el punto de vista político es un intento, mediante una obsesión desaforada por el contenido de tipo sexual, de apartar, de destruir incluso, los requisitos relativamente tediosos de las verdaderas pruebas y los procedimientos constitucionales.[40]

Ganó un premio a mejor artículo de opinión publicado en una revista. Pero más tarde, ese mismo año, *The New Yorker* cortó sus vínculos contractuales con Adler y le retiró el seguro médico. Escribió dos artículos más, uno para *The New Republic* antes del 11-S, que cuestionaba al Tribunal Supremo, y otro debatiendo un nuevo error de *The New York Times*. Pero se sentía condenada al ostracismo y durante años se encontró sin el respaldo de una institución, algo que había tenido en la época de Shawn. "Lo he dicho siempre y lo he dicho claro: si escribes para Condé Nast y te están mutilando los artículos, aguanta. Trabaja a tu ritmo, pero no te vayas, porque te encontrarás a la intemperie, vulnerable. Cuando dejé *The New Yorker* me quedé desprotegida",[41] dijo a una entrevistadora en 2011, en un momento en que sus novelas se habían reeditado y gozaba otra vez de cierta popularidad. El consenso de la crítica respecto a la calidad de sus novelas le había dado un nuevo protagonismo. Pero con su punto de vista analítico y su feroz habilidad de criticar los argumentos de otros no ha ocurrido lo mismo. Adler no ha publicado un solo artículo desde 1999.

1 Lili Anolik, "Warren Beatty, Pauline Kael, and an Epic Hollywood Mistake", *Vanity Fair*, febrero de 2017.

2 *When the Lights Go Down*, recopilación: "The Perils of Pauline", *The New York Review of Books*, 14 de agosto de 1980.

3 Carta de Matthew Wilder al director, *The New York Review of Books*, 5 de febrero de 1980.

4 John Leonard, "What Do Writers Think of Reviews and Reviewers?", *The New York Times*, 7 de agosto de 1980.

5 *Time*, 27 de julio de 1980.

6 Jesse Kornbluth, "The Quirky Brilliance of Renata Adler", *New York*, 12 de diciembre de 1983.

7 Carta de Mary McCarthy a Carmen Angleton, 29 de agosto de 1961, citada en Kiernan, *Seeing Mary Plain*, p. 499.

8 Citada en Kiernan, *Seeing Mary Plain*, p. 500.

9 Crítica de *Here to Stay*, de John Hersey, *Commentary*, abril de 1963.

10 "Talk of the Town", *The New Yorker*, 8 de diciembre de 1962.

11 "Polemic and the New Reviewing", *The New Yorker*, 4 de julio de 1964.

12 Ibíd.

13 "Comment", *The New Yorker*, 20 de julio de 1963.

14 *Gone: The Last Days of "The New Yorker"*, Simon and Schuster, 1999, p. 82.

15 Entrevista con Christopher Bollen, *Interview*, 14 de agosto de 2014

16 *Gone: The Last Days of "The New Yorker"*, p. 33.

17 Adler dijo esto en el turno de preguntas de una conferencia que di en el New York Institute for the Humanities sobre mi proceso de documentación para este libro en noviembre de 2015.

18 "Polemic and the New Reviewing", *The New Yorker*, 4 de julio de 1964.

19 Irving Kristol, "On Literary Politics", *The New Leader*, 3 de agosto de 1964.

20 "Letter from Selma", *The New Yorker*, 10 de abril de 1965.

21 Jesse Kornbluth, "The Quirky Brilliance of Renata Adler", *New York*, 12 de diciembre de 1983.

22 "Fly Trans Love Airways", *The New Yorker*, 25 de febrero de 1967.

23 Ibíd.

24 Introducción a *Toward a Radical Middle: Fourteen Pieces of Reporting and Criticism*, Dutton, 1971.

25 "A Teutonic Striptease", *The New Yorker*, 4 de enero de 1968.

26 "Norman Mailer's Mailer", *The New York Times*, 8 de enero de 1968.

27 Este anuncio se citó durante el juicio de Adler contra Condé Nast Publications, Inc., 643 F. Supp. 1558 (SDNY 1986).

28 Lee Beauport, "Trade Making Chart on Renata Adler; But Some Like Her Literary Flavor", *Variety*, 6 de marzo de 1968.

29 "How Movies Speak to Young Rebels", *The New York Times*, 19 de mayo de 1968.

30 "Science + Sex = Barbarella", *The New York Times*, 12 de octubre de 1968.

31 Entrevista con Christopher Bollen, *Interview*, 14 de agosto de 2014.

32 *Pitch Dark*, NYRB Classics, 2013, p. 5 [*Oscuridad total*, trad. de Javier Guerrero, tr., Madrid, Sexto Piso, 2016].

33 Renata Adler, *Reckless Disregard: Westmoreland v. CBS et al.; Sharon v. Time*, Knopf, 1986.
34 Ronald Dworkin, "The Press on Trial", *The New York Review of Books*, 26 de febrero de 1987.
35 Véase Robert Gottlieb, *Avid Reader: A Life*, Farrar, Straus and Giroux, 2016, p. 220.
36 *Gone*, p. 203.
37 Robert Gottlieb, "Ms. Adler, *The New Yorker*, and Me", *The New York Observer*, 17 de enero de 2000.
38 *Gone*, p. 125.
39 "A Court of No Appeal", *Harper's*, agosto de 2000.
40 "Decoding the Starr Report", *Vanity Fair*, febrero de 1999.
41 Rachel Cooke, "Renata Adler: 'I've been described as shrill. Isn't that strange?'", *The Guardian*, 7 de julio de 2013.

XIV
MALCOLM

Janet Malcolm tuvo una carrera profesional ligada, como la de Adler, a la revista *The New Yorker*. Pero si Adler era impulsiva, un prodigio, Malcolm era prudente y su talento tardó en florecer. Al igual que Hannah Arendt, Malcolm cumpliría cuarenta años antes de publicar nada serio. Y no se hizo un verdadero nombre hasta que no publicó, en 1983, el perfil de un hombre del que casi nadie había oído hablar: un estudioso de sánscrito reconvertido en psicoanalista llamado Jeffrey Moussaieff Masson. Acababan de despedirlo de su cargo como custodio de los archivos de Sigmund Freud.

Cuando Malcolm lo entrevistó, Masson era un hombre de más de cuarenta años con una espesa mata de pelo y una dosis saludable de autoestima. La primera vez que se vieron le dijo:

> Prácticamente todos en el mundo del análisis estaban deseando librarse de mí. Me tenían envidia, pero creo que también estaban convencidos de que soy una equivocación, un estorbo y un peligro potencial para el psicoanálisis, un verdadero peligro crítico. Presentían que soy capaz, por mí mismo, de acabar con el negocio. Y, reconozcámoslo, es un negocio que mueve mucho dinero. Pero tenían razones para estar asustados, porque lo que yo estaba descubriendo es dinamita.[1]

A Malcolm le interesaba la llama de la discordia que había encendido esta dinamita, una discusión sobre la "tesis de la seducción", una idea sobre la naturaleza de la relación padres-hijos; a saber, que esta estaba, en un sentido primario, definida por la naturaleza sexual; idea que más tarde Freud rechazó y revisó. Pero al adentrarse en el debate intelectual, Malcolm se encontró en la compañía de un hombre que, al parecer, nunca se cansaba de hablar bien de sí mismo.

Malcolm tiende a contar las cosas dándolas a entender en lugar de diciéndolas. Cada vez que calumniaba a Masson, no lo hacía mediante un insulto directo. Se limitaba a dejarlo hablar, como en el caso de arriba, y a citarlo, con el resultado de que Masson quedaba en ridículo. Así, le dejó que

explicara que se había dedicado al psicoanálisis para curarse de una “promiscuidad absoluta”. Masson aseguró que, para cuando se graduó en la universidad, se había acostado con mil mujeres, y Malcolm lo citó. También citó una carta del siglo XIX escrita por Freud, hablando de otra persona, para ilustrar su relato de las actividades de Masson: “Todo lo que decía y pensaba poseía una plasticidad, una calidez, una apariencia de importancia pensadas para ocultar la ausencia de significado profundo”.[2]

Esto venía al caso porque Malcolm estaba investigando las circunstancias que habían rodeado el despido de Masson. Que fuera inestable, pomposo y egocéntrico era relevante. Pero es que Masson era también contencioso. Con el tiempo se querellaría contra Malcolm por citarle mal, una demanda que se prolongó durante años y terminó en el Tribunal Supremo, el cual dio la razón a Malcolm.

La sutil pero devastadora oblicuidad de Janet Malcolm era resultado de una combinación de circunstancias y personalidad. Nacida Jana Wienovera en Praga, en 1934, la habían educado para ser refinada y obediente. Su familia huyó de Checoslovaquia al empezar la guerra y se instaló en Brooklyn, donde Janet y su hermana, Marie, aprendieron inglés. No fue un proceso sencillo. Malcolm conserva un recuerdo del jardín de infancia en el que la profesora decía: “’Good-bye, children’ [Adiós, niñas] al final del día y la envidia que sentía yo de esa niña que suponía se llamaba Children. Mi sueño secreto era que un día la profesora dijera: ‘Adiós, Janet’”.[3]

Su padre era psiquiatra (lo que sin duda influyó el interés posterior de Malcolm por esta disciplina), y su madre abogada. Consiguieron encontrar trabajo en Estados Unidos. El padre cambió el apellido familiar a Winn, mucho más fácil de pronunciar para los estadounidenses. El inglés se fue volviendo más fácil y Janet era una buena estudiante. Terminó yendo a la Universidad de Michigan. No tenía ideas radicales. Fue educada, como muchas jóvenes de los años cincuenta, para buscar gustar a los hombres, casarse y formar una familia. “Durante mis cuatro años de universidad no tuve ni una sola profesora –le dijo a *The Paris Review*–. Hasta donde yo sé, no había ninguna”. En esto se parece a un personaje de Alice Munro: inteligente, libresca, pero no especialmente ambiciosa y embarcándose en un matrimonio porque es lo que se esperaba de ella.

Encontró su vocación profesional poco a poco, no fue alguien que empezara a escribir con una voz ya propia, como Adler o Parker. En la

universidad conoció a un joven llamado Donald Malcolm, cuyo mentor era Kenneth Tynan, el entonces crítico teatral de la revista *The New Republic*. El talento de Donald Malcolm era conocido de todos y se lo consideraba un genio en potencia; Janet, por su parte, era una joven atractiva cuyos esfuerzos por convertirse en escritora no hacía más que echar por tierra su profesor de escritura creativa. Cuando Donald Malcolm se graduó y empezó a trabajar en *The New Republic*, Janet Winn lo siguió y empezó a escribir también para la revista. Lo primero que publicó, en 1956, era una especie de parodia de una crítica de cine, escrita en el registro de una adolescente emocionada:

> Anoche fui a ver *Ámame tiernamente* y me chifló. Elvis Presley no es nada obsceno ni indecoroso; solo distinto. Desde luego destacaba sobre todos los que salen en la película –se desarrolla en tiempos de la guerra civil, cuando todavía no existía el *rock and roll*– y no solo por cómo canta, también por cómo actúa.[4]

Es imposible que la crítica fuera en serio; termina deseando que, algún día, Marilyn Monroe ruede *Los hermanos Karamazov* con Elvis de protagonista, porque sería "genial". Es posible que al lector moderno le cueste apreciar el humor, porque las parodias tienden a envejecer mal. Pero algo en el sarcasmo ingenuo de la joven Janet Winn debió de llamar la atención de alguien, ya que a los seis meses de publicar esta parodia empezó a colaborar con *The New Republic* escribiendo críticas de cine más serias. Y por lo general no le gustaba lo que Hollywood tenía que ofrecer. Puso de vuelta y media *Santa Juana*, de Otto Preminger, por diluir la complejidad moral que había dado George Bernard Shaw a la historia en su origen. Tampoco le gustó *Chantaje en Broadway*, de Alexander Mackendrick, porque le resultó demasiado obvia. Pero levantó cierto revuelo entre los lectores cuando escribió su opinión de *El nacimiento de una nación*, que encontró no solo racista, también maniquea:

> A la salida del cine, a unas cuantas manzanas, se estaba aprobando una ley, aunque imperfecta, sobre derechos civiles, y a unas manzanas en la otra dirección se proyectaba la película *Yo fui un hombre lobo adolescente*, sin embargo no pude evitar sentirme contenta y reconfortada por el hecho de que hayamos progresado tanto en cine y también en otros aspectos.[5]

Eran opiniones enérgicas y los lectores reaccionaron enérgicamente. Uno escribió una carta. Sospechaba que la señora Winn tenía muchos conocimientos y excelente criterio, pero añadía que "es difícil deducirlo de esta crítica, pues la señora Winn se ha posicionado Del Lado de los Ángeles y sus juicios en prosa nos llegan enfundados en la Armadura de Dios. Tiene unos estándares *tan* elevados".[6] Otra carta de alguien, Hal Kaufman, que se confesaba "estudioso del cine" también corregía a la señora Winn. Sus objeciones eran de corte más amplio y las expresaba con esa abundancia de referencias que los individuos pomposos a menudo confunden con inteligencia. El autor de la carta deseaba informar a la señora Winn de que "las autoridades de todas partes se han deshecho en elogios de la obra de Griffith".[7] Señalaba que también a Lenin le había encantado la película. Y la urgía a mostrar más "caridad" en sus juicios de películas antiguas. La respuesta de Malcolm fue muy concisa:

> El señor Kaufman es un 'estudioso del cine' y yo no. ¿Cómo vamos a estar de acuerdo?

Para entonces empezaba a aplicar sus dotes de crítica a los libros y al teatro. Reseñó una recopilación de las cartas de D. H. Lawrence, pero lo que más criticó fue la introducción, escrita por nada menos que la antigua enemiga de McCarthy y Arendt, Diana Trilling, entonces la crítica literaria más importante de *The Nation*. Ridiculizó el ensimismamiento de la señora Trilling, calificándola de "muy pesada", observando que "envejecía mal" y que "no tenía verdadero intelecto", argumentando que no debería importar, en un libro de crítica literaria, si la mujer del escritor era una malísima persona.[8]

Estas reseñas, aunque no especialmente memorables en sí mismas, atestiguan el aumento de la seguridad en sí misma de una escritora joven. Además de las cartas ofensivas, Malcolm empezó a recibir elogios, incluido uno de Norman Mailer, cuya aparición televisiva junto a Dorothy Parker y Truman Capote Malcolm había reseñado para la revista. Mailer pensaba que Malcolm había citado mal sus intervenciones en la crónica de su conversación con Capote, pero también daba la impresión de querer coquetear un poco:

> Uno se ve obligado a añadir que la crónica de lady Winn está

> maravillosamente escrita y adolece tan solo del pequeñísimo defecto de que no dije en ningún momento casi ninguna de las palabras que pone en mi boca.[9]

Para entonces Winn estaba prometida con Donald Malcolm, con quien se casó en el verano de 1959. Donald había aceptado un trabajo en *The New Yorker* en 1957 y Janet se mudó a Brooklyn para vivir con él. Durante los siete años siguientes, demasiado ocupada en criar a su única hija, Anne Olivia, no publicó una sola palabra.

Si le pides que te lo cuente ella, lo más probable es que Janet Malcolm empiece por cómo se convirtió en escritora trabajando en *The New Yorker*. Cuando su hija era pequeña tuvo que leer una cantidad exorbitante de libros infantiles y un día el señor Shawn, a quien conocía por mediación de su marido, le sugirió que hiciera un resumen de sus preferidos para el número de diciembre de 1966. Malcolm cumplió el encargo quizá con mayor entusiasmo de lo que Shawn había previsto. Le entregó un ensayo de diez mil palabras resumiendo y analizando sus libros infantiles preferidos. Empieza en un tono más denso que el desenfadado que había empleado en *The New Republic* cuando era más joven:

> Nuestros hijos son un espejo de nuestras creencias y un laboratorio de experimentación de la filosofía. Si criamos a un hijo para que sea feliz y no nos importa demasiado su comportamiento, es evidente que creemos en la bondad natural del hombre y en las infinitas posibilidades de ser feliz que brinda la vida.[10]

Dado lo riguroso del artículo, Shawn le encargó que lo repitiera en 1967 y 1968. La reseña de 1967 fue tan rígida como la de 1966, pero en 1968 algo trasladó a Malcolm al territorio de la argumentación razonada. Hacia la mitad del artículo se enzarza en una discusión con un psiquiatra, quien insiste en que la realidad debe ser "embellecida" a ojos de los más pequeños:

> No sé cómo tiene pensado el doctor Lasagna embellecer la realidad y ni siquiera estoy segura de que la realidad sea hoy más fea que en el pasado. Hoy hay un conocimiento y una preocupación mayores por los problemas sociales, pero esto no significa que los problemas sociales sean

> más numerosos, o peores. Cabe pensar que la realidad podría haber sido más dura cuando se ahorcaba a un niño por robar una hogaza de pan (hoy deberían ahorcar a las personas que hacen el pan).[11]

A continuación sugiere que quizá sería mejor que los niños leyeran "libros con datos" sobre drogas para prevenir su consumo. También recomienda libros sobre sexo "mucho más francos que los que se han publicado hasta ahora y que no coincidirán con la idea que tienen algunas familias sobre cómo debe presentarse esta información". Asimismo, reseña libros sobre historia de los negros apropiados para niños y descubre que muchos de ellos contienen información que desconocía.

Shawn, al parecer adivinando un talento floreciente, le asignó entonces una columna llamada "Sobre la casa", para escribir sobre arte y diseño. Malcolm aceptó hacer estos artículos porque pensaba que eran un buen entrenamiento para aprender a escribir. También fueron sus primeras incursiones en un ámbito fuera de la crítica. Empezó poco a poco, hablando de emprendedores del mundo del mueble y del diseño de interiores. También, en 1970, se sintió impulsada a escribir algo sobre el pujante movimiento por la liberación de la mujer del que todo el mundo hablaba.

El artículo, que se publicó en *The New Republic*, llevaba su firma mal escrita (Janet Malcom). Pero la actitud traviesa había regresado. Se burlaba de la noción extendida en círculos feministas de que las mujeres solo podían realizarse fuera de casa.

> En cualquier caso, una mujer que elige dejar a su hijo al cuidado de otra persona para poder cultivar su carrera profesional no debería ser hipócrita respecto a su decisión y decirse que lo hace por el bien de su hijo. Lo hace por ella. Es posible que haga lo correcto –las decisiones egoístas son a menudo las mejores–, pero debería ser consciente y estar dispuesta a pagar el precio en pérdida de afecto que trae consigo desatender a los demás.[12]

Hay algo más que un matiz de irritación aquí. La idea de que el "nuevo feminismo puede ser una fuente aún más ingrata de descontento e insatisfacción" era entonces una idea muy extendida –Didion la abordó a menudo, cuando expresaba su preocupación por la "trivialidad" del movimiento de las mujeres–, pero hay algo que chirría. No es un argumento

que case bien con alguien que estaba labrándose poco a poco una independencia como escritora, sino con alguien para quien la maternidad había resultado una experiencia agradable y no quería descartar las satisfacciones que extrajo de ella con independencia de que fuera o no una elección propia. Pero el tono está muy lejos de ese otro, desenfadado, de los artículos que Malcolm estaba publicando en *The New Yorker*, que se habían vuelto más elegantes, auténticos monólogos interiores. Cuando sus editores de *The New Republic* le pidieron que contestara a las cartas airadas que suscitó el artículo sobre el feminismo, escribió una respuesta típicamente sarcástica:

> Quienes plantean preguntas de enjundia requieren una reflexión más extensa de la que en este momento me permiten mis obligaciones de hornear y preparar conservas. Cuando mejore mi suerte espero poder enviarles un ensayo sobre los distintos puntos a debatir.[13]

Quizá la inquietud obedecía a causas externas. Cuando Malcolm escribió esto, su marido, Donald, estaba enfermo de gravedad. Los médicos no lograban saber qué le ocurría; más tarde Malcolm llegó a la conclusión de que había tenido enfermedad de Crohn no diagnosticada. Pronto tuvo que dejar de trabajar y, aunque en aquellos días *The New Yorker* era económicamente generoso con los escritores, fueron momentos complicados. Pronto quedó claro que Donald Malcolm se moría.

Malcolm continuó haciendo sus columnas mensuales sobre mobiliario fielmente. La mayoría eran meros catálogos, descripciones de piezas que le gustaban. Pero en marzo de 1972, por primera vez, se salió del molde. Para hacer una columna sobre mobiliario moderno fue a conocer al artista Fumio Yoshimura, "quien, por el momento, es más conocido por su mujer, Kate Millett, que por su trabajo".[14] Millett, por supuesto, era famosa en 1972 por haber escrito el superventas *Política sexual*, una incorporación del feminismo a la crítica literaria con un enfoque de tierra quemada. Malcolm describe su encuentro con Yoshimura, pero Millett es una fuente de distracción constante. La conversación termina derivando al tema de la liberación de las mujeres.

> Comenté que a los padres les da miedo que los niños a los que no les gustan los deportes sean homosexuales cuando crezcan. 'Un destino

> peor que la muerte', murmuró Kate Millett sin levantar la vista de la carta que estaba leyendo. Más tarde me di cuenta de que el hecho de que Kate se excluyera a sí misma de la conversación era una muestra de tacto, y no de mala educación.

Llegado este punto, Malcolm parece incapaz de contenerse: el artículo se convierte en una entrevista a Millett, a quien se refiere siempre por el nombre de pila:

> El tono alusivo, irónico, académico de *Política sexual* está por completo ausente de la conversación de Kate Millett [...]. Las esculturas de Kate Millett son todas parecidas y todas se parecen a Kate Millett. Sus líneas son limpias, macizas, fuertes, optimistas.

Es el primer atisbo del estilo periodístico de Janet Malcolm que la convertiría en una escritora venerada y controvertida al mismo tiempo. En esta entrevista se convierte a sí misma en un personaje más de la historia, empieza a construir ese "yo" que más tarde le diría a todo el mundo que no era de fiar, una especie de trampa necesaria. Por ejemplo: los lectores probablemente ignoraban por entonces que estaban leyendo una entrevista a una feminista hecha por una gran escéptica del feminismo, pero que sin duda había leído el libro de Millett.

En el último año de vida de su marido –Donald Malcolm moriría en septiembre de 1975–, quizá barruntando que necesitaría construirse una carrera profesional todavía más sólida, Janet Malcolm empezó a cultivar un arte relativamente nuevo que le interesaba: la fotografía. No leyó entonces la obra de Susan Sontag, que se iba publicando por entregas en *The New York Review of Books*. Eso no podría hacerlo hasta la década de 1980.

Pero antes de todo eso reseñó un libro sobre Alfred Stieglitz para *The New Yorker*, y a continuación una retrospectiva de la obra de Edward Weston para *The New York Times*. En la reseña sobre Weston se mostraba cauta y un tanto proclive a usar la jerga del oficio. Superó el examen y *The New York Times* le ofreció hacer la crítica de fotografía. Pero entonces William Shawn le propuso hacer lo mismo para *The New Yorker*.

Cuando publicó sus ensayos sobre fotografía en forma de libro. *Diana and Nikon*, en 1980, Malcolm reconoció que le había llevado algún tiempo dominar el oficio. "Releer estos ensayos –escribió–, me hace pensar en

alguien intentando talar un árbol por primera vez. No es fuerte, tiene un hacha sin filo, pero es obstinada".[15] No empezó a adquirir soltura hasta 1978, opinaba, con el ensayo "Two Roads" [Dos caminos], que exploraba la fotografía como plasmación de un instante. Empezó a hablar de las fotografías en términos morales, los mismos que tan útiles le habían resultado a Sontag. Esta manera de mirar las cosas le permitía transmitir mejor aquello que le resultaba inquietante de tantas fotografías:

> El libro de [Walker] Evans no es la antología de elegancia y orden que debería haber sido. Es un libro lleno de caos y desorden, de feo revoltijo y anarquía, de sujetos de mirada inerte, víctimas y perdedores arrollados por la maquinaria indiferente del capitalismo, habitantes de un país cuyo vacío espiritual es comparable a lo erosionado de su suelo.[16]

Se nota que Malcolm se siente cada vez más cómoda con el tema tratado, que sus frases son cada vez más placenteras de leer:

> Abrir inocentemente el libro *Georgia O'Keeffe: a portrait*, publicado por el Metropolitan Museum con motivo de la exposición de sus fotografías es como salir a dar una vuelta por el campo y encontrarse con Stonehenge.[17]

Para cuando Malcolm empezó a dominar el mundo de la fotografía, empezaba a cansarse de él. Por entonces había vuelto a casarse, esta vez con el editor de *The New Yorker* Gardner Botsford. Y estaba intentando dejar de fumar, una actividad que tenía muy asociada con el acto de escribir. Además, el periodismo la sacaba a recorrer mundo, donde no podía entrevistar a la gente sin un cigarrillo en la mano. Así que le dijo a Shawn que había pensado hacer "un reportaje". Como tema eligió la terapia familiar. Quizá haya aquí una connotación freudiana, puesto que su padre era psiquiatra. Pero el matrimonio de Malcolm con el psicoanálisis como tema de escritura resultó ser perfecto, inolvidable.

Por supuesto el psicoanálisis existía desde hacía casi un siglo cuando Malcolm empezó a escribir sobre él. Pero en la década de 1970 no era un enfoque demasiado popular en psiquiatría. La psicofarmacología estaba en auge; las revistas se referían repetidamente a "ese pequeño cómplice de las madres", el Valium. El movimiento feminista aborrecía en su mayor parte

el psicoanálisis, pues veía en las ideas de Freud (como la "envidia de pene") la base de la represión de las mujeres. Pero la terapia empezaba a hacerse popular, aunque en Estados Unidos su punto álgido no llegaría hasta finales de la década de 1980 y 1990. Los libros del psicoterapeuta existencialista Rollo May, que vinculaban las ideas de los filósofos existencialistas a la práctica clínica, eran muy populares, sobre todo entre las élites culturales que eran suscriptoras potenciales de *The New Yorker*. Y aquello bastó para despertar la curiosidad sobre el tema.

Malcolm empezó sus indagaciones de la práctica psiquiátrica moderna con un artículo sobre terapia familiar titulado "The One-Way Mirror" [El espejo de una sola cara], en el cual decía que la práctica alteraba la mayor parte del pensamiento psicoanalítico previo. Al añadir personas a la ecuación, los terapeutas se habían vuelto más suspicaces, más estratégicos, y era imposible conservar la confidencialidad. Malcolm abordaba todo esto con ojo escéptico, pero también dejaba que el terapeuta familiar hablara… y sonara un poco como un vendedor enfundado en un traje barato:

> La terapia familiar sustituirá a la psiquiatría en una o dos décadas, porque se ocupa del hombre en su contexto. Es una terapia propia de nuestro siglo, mientras que la terapia individual es propia del siglo XIX. Esto no es peyorativo, simplemente las cosas evolucionan y cambian, y a lo largo de cualquier periodo histórico surgen por todas partes nuevas maneras de mirar y de reaccionar a la vida. La terapia familiar es a la psiquiatría lo que Pinter al teatro y la ecología a las ciencias naturales.[18]

El artículo no busca hacer una crítica del psicoanálisis en su totalidad. Eso lo haría con el siguiente objeto de la escritura de Malcolm, un terapeuta típico llamado Aaron Green (no es su nombre real). Malcolm utilizó sus extensas entrevistas con Green como pretexto para formular una crítica de los psicoanalistas y el psicoanálisis en general. Dicho de otra manera, lo psicoanalizaba a él. Incluso el diván de psicoanalista era objeto de comentarios:

> El diván vacío miraba la habitación con aire de provocación: 'No soy un viejo sofá de espuma cualquiera –parecía decir–. Soy el diván'.[19]

Este delicado matiz (y su característico interés en las posibilidades cómicas

de una pieza de decoración interior) revela algo importante sobre la técnica de Malcolm. Aunque su perspectiva crítica nunca resulta cruel. Malcolm está ilustrando un problema y emitiendo una serie de juicios sobre su posible solución, pero resulta, tal y como explicó un crítico, más "traviesa" que otra cosa.[20] Aaron Green resulta por momentos ridículo y nervioso, también bastante comprensivo. Ante el interrogatorio de Malcolm, termina por reconocer que incluso la atracción que siente por la profesión remite a un defecto psicológico:

> Me atrajo el psicoanálisis precisamente por la distancia que podría interponer entre las personas que trataba y yo mismo. Es una situación de abstinencia de lo más cómoda.[21]

Acto seguido, Malcolm procede a catalogar las imprecisiones e hipocresías de esta "profesión imposible": como su tendencia a prolongarse indefinidamente, el hecho de que lo más probable es que el paciente termine el psicoanálisis no curado, sino con una "transferencia", el fenómeno por el cual los pacientes redirigen a la relación que tienen con su psicoanalista esos sentimientos y deseos suprimidos de la infancia que precisamente han ido a resolver. En opinión de Malcolm, la mayoría de estos problemas tenían su origen en los institutos de formación de psicoanalistas, que los mismos terapeutas habían llegado a ver casi como un sustituto del padre. La formación, señala con suavidad, exige que un buen psicoanalista se psicoanalice extensamente.

Pero no convierte a Green en una caricatura. Lo presenta como un pobre hombre, confundido y posiblemente necesitado de un cambio de profesión. Pero no malévolo.

Incluido en el libro titulado *Psicoanálisis: la profesión imposible*, el perfil que traza Malcolm de Aaron Green resulta delirante. Al parecer casi todos los estadounidenses habían probado el psicoanálisis en algún momento de la década de 1970, después lo habían abandonado asqueados, confusos respecto a cómo se suponía que debía ayudarlos. El ensayo de Malcolm explicaba tan bien sus paradojas que todos los críticos, incluso los psicoanalistas, parecían entusiasmados.

Envalentonada, empezó un segundo proyecto relacionado con el psicoanálisis. Iba a ser otro extenso perfil de un psicoanalista. Pero en esta

ocasión, en lugar de recurrir a la abundante cantera de Manhattan, Malcolm encontró a Jeffrey Moussaieff Masson. Este tenía “dinamita” encontrada en la correspondencia inédita entre Freud y su discípulo Wilhelm Fliess. Masson contó a los periódicos que en las cartas había descubierto que Freud no había llegado a abandonar lo que se conocía como “teoría de la seducción”. La teoría de la seducción en su formulación original decía que las experiencias sexuales de la infancia, a menudo la seducción por parte de uno de los progenitores, eran la fuente de la mayoría de la neurosis de los pacientes. Cuando Freud renunció a ella, en 1925, explicó que había llegado a la conclusión de que cuando los pacientes describían esta clase de experiencias a menudo no estaban describiendo una verdad literal, sino psíquica. Si Masson decía la verdad, entonces Freud había estado en lo cierto al sospechar que los abusos sexuales durante la infancia –como se los llamaría ahora– estaban en la raíz de la mayoría de los trastornos psicológicos.

A Malcolm le había interesado Masson debido a esta afirmación, y decidió ponerse en contacto con él. Masson era buen conversador y tenía un don para las frases explosivas. A lo largo de varios días de entrevistas, le habló a Malcolm de sus matrimonios. Le habló de sus aventuras extramatrimoniales. Le dijo que Anna Freud y sus otros mentores tenían reservas sobre él. “Yo era como un gigoló intelectual – le dijo durante una de las grabaciones–. Alguien de quien extraes placer, pero con quien no quieres que te vean en público”.[22] Era evidente que Masson estaba preparado para ir al encuentro de su público, pues tenía intención de escribir un libro sobre la verdad que sostenía haber encontrado en la correspondencia Freud-Fliess. Tanto Anna Freud como el hombre que le había procurado el empleo en los archivos de Sigmund Freud, Kurt Eissler, le dijeron a Malcolm que creían que Masson había perdido la cabeza y estaba interpretando mal las cartas.

Fue el distanciamiento de sus antiguos colegas lo que al parecer llevó a Masson a decidir que Malcolm podía ser su amiga. Por sus largos encuentros sabía que tenía planeado escribir sobre lo que le estaba contando. Pero aun así se mostró dispuesto a hablarle con todo detalle y durante horas de sus actividades sexuales, de sus resentimientos hacia la profesión y de los distintos elementos en que sustentaba su más que saludable autoestima. Malcolm publicó gran parte del material en forma de

extensas citas, disquisiciones que alternaban la idiosincrática interpretación que hacía Masson de Freud y el número de mujeres con las que se había acostado. Un fragmento típico:

> ¿Sabe lo que me dijo una vez Anna Freud? Me dijo: 'Si mi padre viviera ahora, no querría hacerse psicoanalista'. Le juro que esas fueron sus palabras. Pero, espere, esto es importante. Lo que yo le dije. Le dije: 'Señorita Freud, tengo la impresión de que, si su padre viviera hoy, no habría sido psicoanalista' y ella me dijo: 'Tiene razón'.[23]

Aunque estas largas citas aparecían como soliloquios ininterrumpidos, de hecho Malcolm los había unido partiendo de diferentes fragmentos de sus entrevistas, una práctica que Masson le reclamaría más tarde en los tribunales.

Casi todos los lectores de los artículos resultantes, "Trouble in the Archives" [Conflicto en los archivos], supusieron que Malcolm estaba deliberadamente convirtiendo a Masson en un bufón, destruyendo su credibilidad. Incluso un admirador tan inteligente y perceptivo como el crítico Craig Seligman ha calificado el trabajo de Malcolm de "obra maestra del asesinato de una reputación".[24] Sin duda es cierto que nadie termina de leer *En los archivos de Freud* –título con el que Knopf publicó más tarde los artículos– opinando que Jeffrey Moussaieff Masson es un ciudadano de pro. Incluso Malcolm, hacia el final del libro, cuando habla con uno de los psicoanalistas implicados, hace un comentario negativo sobre Masson: "Me pregunté si alguna vez le había importado alguna cosa".[25]

Pero siempre he creído que las intenciones de Malcolm se malinterpretan hasta cierto punto. La controversia posterior sobre el libro –de la que hablaré enseguida– revela que Malcolm reprodujo casi al pie de la letra lo que Masson le dijo y ella grabó. En ese sentido, no hizo más que repartir la mercancía que Masson le había entregado. En el curso del litigio subsiguiente, él insisió en que algunas de esas citas eran inventadas y otras estaban sacadas de contexto, pero no todas. Asesinar una reputación no suele implicar que haya habido colaboración entre el reportero y el objeto de la entrevista, por lo general.

La cuestión de si Malcolm tenía la obligación de interponerse en el proceso

de autodestrucción de Masson resultó ser algo que la perseguiría durante los diez años siguientes.

Cuando se publicó el libro, Masson, como cabría esperar de alguien con sus inagotables reservas de narcisismo, se puso furioso. Escribió una carta *The New York Times Book Review* diciendo que lo habían calumniado. Malcolm respondió, cortante:

> El retrato, de hecho, se basa en más de cuarenta horas de conversaciones grabadas con el señor Masson, que empezaron en Berkeley, California, el noviembre de 1982 durante una semana, y continuaron por teléfono a lo largo de los ocho meses siguientes […]. Todas las citas que atribuyo al señor Masson las dijo casi palabra por palabra (el 'casi' aquí se refiere a los cambios que introduje para que la sintaxis fuera correcta).[26]

Masson pidió una indemnización de 10,5 millones de dólares. De esa cantidad, diez millones eran en concepto de daños y perjuicios. Se trataba de una cantidad absurda, y, en algunos sentidos, de una querella absurda. Tal y como señalaron numerosos comentaristas durante el litigio, que, por desgracia para Malcolm, se prolongó casi una década, Masson tuvo que cambiar continuamente los detalles de sus acusaciones.[27] A menudo citaba declaraciones que luego aparecían en las grabaciones y en muchas ocasiones Malcolm pudo refutarlas en los tribunales.

Pero había unos cuantos puntos delicados. Uno era la expresión "gigoló intelectual", que no aparecía en las cintas. Otro era el hecho de que Malcolm había alterado algunas de las citas, aunque casi siempre para eliminar afirmaciones excesivamente extravagantes de Masson, como explicaba en su carta en respuesta a la carta de Masson de *The New York Times Book Review*. Esto, de cara a los tribunales, convertía el asunto en espinoso. Al igual que en el caso de Hellman contra McCarthy, el problema pasó a ser no tanto si Malcolm ganaría o no el litigio, sino el dinero que le costaría mientras tanto.

En 1897 la primera demanda de Masson fue sobreseída. "Debería haber sabido, después de retratarlo por escrito, que Masson no se rendiría tan fácilmente", diría más tarde Malcolm.[28] Pero por el momento decidió centrar sus energías en un nuevo proyecto.

La primera línea de *El periodista y el asesino*, que se publicó en tres entregas en *The New Yorker* en 1989, es famosa: "Cualquier periodista que no sea demasiado estúpido ni demasiado engreído sabe que lo que hace es indefendible desde el punto de vista moral", escribió Malcolm.[29] Esta frase fue un detonante. Al parecer, muy pocas personas han leído el libro que sigue. La primera vez que vi a Malcolm en persona habían pasado veinte años de la publicación de este y estaba subida a una tarima en *The New Yorker* Festival hablando de su trabajo. Un joven del público se levantó y le hizo una pregunta airada al respecto. Malcolm calló un instante antes de contestar: "Bueno, era un elemento retórico, ¿entiende?".[30] Quedó claro que el joven no lo había entendido.

Esto fue solo un preludio de lo que ocurrió cuando Malcolm publicó su extenso estudio del enfrentamiento surgido entre el periodista Joe McGinniss y el asesino Jeffrey MacDonald. McGinniss había acordado con MacDonald el acceso en exclusiva a él y a sus abogados defensores durante su juicio por el asesinato de su familia en 1979. MacDonald había aceptado, claramente pensando que hacía un gran negocio. McGinniss era famoso por haber escrito un libro titulado *Cómo se vende un presidente*, en el que había dibujado un retrato poco halagüeño de los intentos del personal que trabajó en la campaña de Nixon por hacer más atractivo a su candidato. Como resultado, McGinniss había ganado cierto prestigio.

Por desgracia para MacDonald, para cuando terminó el juicio, McGinniss había decidido que era culpable de los delitos de que se le acusaba. El libro que resultó de su acuerdo, un ensayo mediocre y comercial titulado *Fe ciega*, fue un gran éxito de ventas, pero afirmaba que MacDonald era un psicópata que había asesinado a toda su familia a sangre fría. Ofendido, MacDonald demandó a McGinniss con el argumento de que le había engañado respecto a la naturaleza del proyecto. Y de acuerdo con el código de honor periodístico, era cierto que McGinniss se había extralimitado. MacDonald podía aducir como pruebas cartas, por ejemplo, en las que McGinniss parecía decirle que pensaba que su imputación era una injusticia grave.

La introducción que hace Malcolm a la crónica de lo ocurrido decía de McGinniss:

Es un charlatán que se aprovecha de la vanidad, la ignorancia o la

soledad de las personas para ganarse su confianza y traicionarlas sin remordimientos. De la misma manera que la viuda crédula que se despierta un día y encuentra que el apuesto jovencito y todos sus ahorros han desaparecido, el protagonista voluntario de una obra de no ficción aprende, cuando se publican el artículo o el libro, esta dura lección.[31]

Puesto que este párrafo estaba escrito desde el punto de vista del sujeto traicionado, muchos de quienes leyeron el artículo enseguida dieron por hecho que Malcolm estaba atacando al periodismo. Nada les gusta más a los periodistas que hablar de su profesión. Y, para 1989, cuando se publicaron los artículos de Malcolm, las filas de periodistas estaban llenas a rebosar de aspirantes a Woodward y a Bernstein convencidos de que su oficio era el único capaz de derribar los poderes establecidos. Como resultado, muchos sintieron que Malcolm había ofendido su honor. Siguió una auténtica y prolongada lluvia de críticas.

"La señora Malcolm parece haber creado una serpiente que engulle su propia cola: ataca la ética de todos los periodistas, incluida ella, y a continuación no revela en cuántas ocasiones en el pasado ha interpretado el papel de charlatán ella misma", vociferó un columnista de *The New York Times*, quien también acusaba en falso a Malcolm de admitir "falsedades".[32] Christopher Lehmann-Haupt, entonces uno de los críticos literarios más influyentes, la acusó de exonerar a MacDonald al acusar a McGinniss. Un columnista agraviado de *Chicago Tribune* paseó la vista por su redacción y vio a "compañeros tomando nota de las acciones de los políticos, informando de avances médicos […]. ¿Puede alguien decirme qué tienen de malo estas tareas periodísticas normales y corrientes?".[33]

Malcolm tuvo también defensores. David Rieff se puso de su parte en *Los Angeles Times*. Señaló que la postura de Malcolm difería muy poco de la aclamada frase de Joan Didion "Los escritores siempre están traicionando a alguien".[34] Nora Ephron, que se había hecho amiga de Malcolm antes de esto, dio una entrevista a *Columbia Journalism Review*: "Lo que estaba diciendo Janet Malcolm era tan razonable que me asombra que alguien se ofendiera –dijo–. Creo que para ser un buen periodista tienes que estar dispuesto a hacer esa transacción que Janet Malcolm llama 'traición'".[35] No se trata de una actitud muy diferente del "todo es material para escribir" de Phoebe Ephron. El problema es que en ocasiones la gente *no quiere* ser ese

material. Jessica Mitford, la famosa cazaescándalos que también denunció la industria de la muerte en 1963 y pertenecía a una familia de hermanas que también tenían mentes "agudas", se sumó enseguida a la opinión de Ephron: "Los artículos de Malcolm me parecieron maravillosos".[36]

La cobertura mediática también se centró en encontrar similitudes entre lo que acababa de ocurrir entre Masson y Malcolm y la situación que esta había analizado en *El periodista y el asesino*. Masson, presintiendo la oportunidad de reabrir su caso, le dijo a un periodista de *The New York Times* que había leído la primera parte como una carta abierta a él, una especie de confesión de Malcolm de sus pecados.[37] También por aquel entonces decidió recurrir el sobreseimiento de su querella. El litigio que siguió llegaría hasta el Tribunal Supremo, pero al final, en 1994, Masson perdió, después de que el jurado considerara que Malcolm era descuidada, pero no actuaba con un "desprecio temerario". Un jurado le contó a *The New York Times* que "Masson era demasiado honesto. Se abría a los demás y enseñaba su verdadera cara desde el principio. Ella lo retrató. Y al él no le gustó nada".[38]

Más tarde Malcolm declaró entender por qué tantas personas la habían atacado:

> ¿Quién no ha sentido placer al ver caer al autoproclamado poderoso? Que fuera una escritora de *The New Yorker* la arrastrada por el barro no hacía más que aumentar la dosis de malvado regocijo. En aquel entonces la revista aún estaba envuelta de ese delicado capullo de superioridad moral que tanto irritaba a quienes trabajaban para otras publicaciones. Yo no ayudé demasiado comportándome de la manera que los escritores de *The New Yorker* creían que debían comportarse frente a la prensa: como pequeñas réplicas del 'publicifóbico' William Shawn. Así que, en lugar de defenderme de las falsas acusaciones que hizo Masson en una entrevista detrás de otra, guardé un silencio ridículo.[39]

Ese silencio no fue absoluto. *El periodista y el asesino* se publicó mientras estaba en marcha el recurso de apelación de Masson, y Malcolm escribió un nuevo posfacio. En él negaba haber proyectado sus problemas con Masson en el litigio McGinniss-MacDonald. Dijo que empezaba a sentir lástima de

Masson porque, una vez más, lo estaban utilizando los periodistas, que le llamaban en busca de citas que luego pudieran usar para atacar a Malcolm, para acto seguido olvidarse de él.[40]

Otra cosa que hizo fue defender la idea de editar las citas, que era la base de una de las acusaciones de la querella. Masson afirmaba que, al cambiar las frases y reordenarlas, Malcolm había abusado de sus derechos como periodista. Malcolm defendía lo que había hecho con un argumento que volvería a usar varias veces en su carrera de escritora: que escribir desde el "yo" nunca era de fiar:

> A diferencia del 'yo' de una autobiografía, que ha de verse como una representación del escritor, el 'yo' del periodismo está unido al autor de una manera muy tenue, la manera en que, digamos, está unido Superman a Clark Kent.[41] El 'yo' periodístico es un narrador por completo de fiar, un funcionario al que se han confiado tareas cruciales relativas a la narración, la argumentación y el tono, una creación *ad hoc*, como el coro de una tragedia griega. Es una figura emblemática, una encarnación de la idea del observador desapasionado de la vida.

Esta invitación a desconfiar incluso del escritor es fundamental en el efecto que produce no solo sobre la obra de Malcolm, sino también sobre la obra de prácticamente todas las personas que aparecen en este libro. Añadía un elemento a la robusta primera persona que se había construido lo largo del siglo, desde Rebecca West a Didion y Ephron: un cierto grado de incertidumbre. Leer un texto de Malcolm equivale siempre a experimentar esa incertidumbre, tanto respecto al sujeto retratado –¿era tan malo McGinniss, era Masson un idiota?– como a qué clase de ingeniosa broma nos está gastando la narradora exactamente.

En Malcolm siempre hay esa capa añadida de significado, como en un juego de prestidigitación. De manera muy similar a cómo induce un psicoanalista a un paciente a examinar y analizar sus reacciones y sentimientos habituales, Malcolm provoca una respuesta emocional que lleva a los periodistas a repensar parte de sus ideas aprendidas sobre su profesión.

Al final resultó que el revuelo surgido alrededor de *El periodista y el asesino* hizo poco excepto demostrar la tesis que Malcolm intentaba proponer. El

tema del libro es, claro está, el periodismo. El argumento es que el sujeto siempre se sentirá traicionado por lo que otra persona escribe sobre él. Desde luego, el "periodismo" se sintió traicionado por la evaluación que hizo Malcolm de la profesión. Pero por suerte las cosas se acabaron arreglando, y hoy *El periodista y el asesino* se estudia en la mayoría de las facultades de periodismo. Como diría la propia Malcolm si se le pregunta, al final resultó que tenía razón.

Toda la obra posterior de Malcolm ha estado marcada por las preocupaciones expresadas en *El periodista y el asesino*. Mirara por donde mirara, siempre encontraba historias que no encajaban. Escribió sobre juicios por asesinato (en *Ifigenia en Forest Hills*) y por actividades empresariales ilícitas (en *The Crimes of Sheila McGough* [Los delitos de Sheila McGough]) con el ojo puesto en las versiones opuestas de cada una de las partes enfrentadas y sus en apariencia irreconciliables inconsistencias. Escribió sobre el artista David Salle en un artículo que consiste, tal y como dice su título, en "Cuarenta y un intentos fallidos"[42] y por ello parece cuestionar la utilidad del periodismo escrito. Ejerce un escepticismo respecto a lo narrado muy similar al de Didion –la duda por parte del observador de las historias que nos contamos a nosotros mismos– cuando examina a las personas a las que encargamos contar nuestra historia: escritores, artistas, pensadores.

Pero quizá el mejor ejemplo de ello sea *La mujer en silencio*, una serie de artículos publicada en *The New Yorker* y más tarde convertidos en libro sobre la vida de Sylvia Plath, su marido Ted Hughes y los biógrafos que intentaron encontrar la verdad de su historia juntos. Plath había sido una poeta y prosista precoz, que publicó mucho en la veintena, aunque sin llegar a ser demasiado famosa. Con el tiempo se mudó a Inglaterra, se casó con el poeta Ted Hughes y tuvo dos hijos. Publicó un poemario, pero continuó sintiéndose frustrada desde el punto de vista profesional. Entonces, en 1963, después de que Hughes se fuera con otra mujer, Plath se suicidó. Un par de años después de su muerte, su desgarrador libro de poemas confesionales, *Ariel*, se publicó con gran éxito de crítica. Su novela, *La campana de cristal*, también publicada de manera póstuma, se convirtió en otro clásico.

Y ahí fue cuando empezaron los problemas.

Los admiradores póstumos de Sylvia Plath se habían convencido de que solo ellos comprendían el sufrimiento que la había empujado al suicidio. Y culpaban a Ted Hughes. Esta mala reputación estaba, hasta cierto punto, justificada. En los últimos meses de vida de Plath, Hughes se había ido con otra mujer y dejado a su esposa en un país que no era el suyo, sin familia y con dos niños pequeños. El posterior estrellato espectral-feminista de Plath como autora de la poesía desgarradora de *Ariel* despertó las iras de los lectores hacia Hughes. Como consecuencia, este y su hermana, Olwyn, se volvieron desconfiados y cautos a la hora de autorizar biografías, algo que podían controlar autorizando o no el acceso a la obra inédita de Plath.

El interés de Malcolm por este caso lo desencadenó una biógrafa a la que sí habían dado acceso, Anne Stevenson. Malcolm afirmó haber conocido a Stevenson en la University of Michigan.

> En una ocasión me la señalaron en la calle: delgada y bonita, con un aire de incómoda intensidad y pasión, gesticulando, rodeada de chicos de aspecto interesante. Yo admiraba mucho lo artístico, y Anne Stevenson era una de las figuras que brillaban con incandescencia especial en mi imaginación.[43]

Pero la biografía de Plath que escribió Stevenson, *Amarga fama*, estaba siendo objeto de ataques graves. Incluía una llamativa nota de la autora en la que daba profusas gracias a Olwyn Hughes e indicaba que Hughes había tenido la oportunidad de leer, comentar y cambiar el manuscrito antes de que se publicara. Esto se consideró un asalto a la integridad de Stevenson como biógrafa, puesto que la opinión general es que una biografía será más objetiva si los dueños de la propiedad intelectual del biografiado no ven el original antes de su publicación. También Malcolm decidió que tenía reservas respecto al libro, pero las suyas eran de índole muy distinta. Le molestaba la actitud prudente que, como biógrafa, Stevenson se había visto obligada a asumir. Comparada con las personas que hablaban de sus experiencias con Plath en el libro –uno de los testigos la odiaba profundamente–, esta necesidad de sopesar con cuidado las pruebas resultaba aburrida.

Esta predilección por las voces más personales llevó a Malcolm por el

camino de la solidaridad con Ted Hughes y su hermana. Encontró cartas que Hughes había escrito a algunos de los protagonistas del melodrama, quejándose airado de cómo habían transformado su experiencia en "historia oficial, como si yo fuera un dibujo en una pared o un prisionero en Siberia".[44] A Malcolm esta argumentación le resultó convincente, y así lo expresó, mientras que las motivaciones de muchos de los otros personajes de la historia –personas que habían sido testigos directos de la personalidad de Plath– le parecían cuestionables. El libro termina desmontando por completo los argumentos de quien podría considerarse uno de los testigos clave del caso Plath. No voy a revelar quién porque creo que hay que leer el libro. El argumento de Malcolm, de nuevo, es que no hay por qué fiarse de nadie, no hay por qué responder a las declaraciones de los testigos con lo que ha llamado, en dos ocasiones distintas, "benevolencia bovina".

Pero por el camino también Malcolm revela algo de sí misma. Va a visitar al crítico Al Álvarez, que había sido uno de los últimos amigos de Plath. Al principio charla amigablemente con ella sobre fiestas en casa de Hannah Arendt en la década de 1950 y a continuación le explica que nunca se había sentido atraído por Plath porque esta "no era su tipo":

> Vi a dónde quería llegar y me hizo sentir incómoda. Puesto que Álvarez me había tomado, para mi orgullo, 'por alguien que podía haber estado invitada a las fiestas de Hannah Arendt en la década de 1950' (dudo de que yo supiera entonces quién era Hannah Arendt), se confundía al pensar que yo era alguien que le escucharía sin abrir la boca hablar de mujeres que no le resultaban atractivas. Me sentí como una persona judía a la que incluyen de forma tácita en una conversación antisemita porque nadie sabe que es judía.[45]

Hay aquí un atisbo de feminismo explícito, de insatisfacción explícita respecto a la manera que tienen los hombres de hablar de las mujeres incluso con otras mujeres. Se trata de un tema que tardó bastante en surgir en la obra de Malcolm. Se había ido acercando poco a poco al feminismo después de escribir aquella extensa crítica en la década de 1970. También se había hecho amiga de unas cuantas escritoras. Incluso conocía algo a Susan Sontag, aunque no demasiado bien. En una notita que le escribió a Sontag en 1998, cuando esta volvía a estar enferma, le escribió:

> En el almuerzo metí la pata al intentar decir lo que voy a intentar decir aquí, que es lo afectada que estoy por lo que tienes que aguantar, lo profundamente que te admiro y lo agradecida que te estoy por haber escrito *La enfermedad y sus metáforas*.[46]

Al igual que Didion, Malcolm se hizo amiga de Nora Ephron y empezó a sentir una fuerte conexión con su obra, especialmente con sus ensayos. El feminismo fue uno de sus temas de interés perennes. Cuando Ephron era ya mayor, las dos se apuntaron a un club de lectura feminista que había releído *El cuaderno dorado* para ver de qué trataba en realidad.

Y en sus viajes como periodista y crítica, parecía haber notado algo sobre la forma en que el mundo responde a las chicas inteligentes, capaces y perspicaces. En 1986 Malcolm publicó "A Girl of the Zeitgeist" [Una chica de su tiempo], un perfil de Ingrid Sischy, que terminó en plena primera querella de Masson. El ensayo habla, entre otras cosas, de la manera en que una mujer seria intenta abrirse camino entre un puñado de hombres serios que quieren impedírselo. En un momento determinado, Sischy le habla a Malcolm de un hombre que conoció en una comida, un hombre al que Sischy no interesó demasiado debido a su aspecto físico. Malcolm enseguida se imagina ser como ese hombre:

> Me había propuesto escribir sobre ella después de ver cómo *Artforum* pasaba de ser una revista de opacidad inane a publicación tan feroz y abiertamente contemporánea que uno tenía que suponer que su editora sería alguien muy moderno, una nueva y asombrosa sensibilidad femenina. Y he aquí que entra en mi casa una mujer joven agradable, inteligente, modesta, responsable y ética sin el más mínimo indicio de la teatralidad que yo había esperado y a quién, igual que el político en una comida, di la espalda, decepcionada.[47]

Las expectativas que tienen las mujeres las unas respecto a las otras, la manera en que nos medimos las unas con las otras, nos ilusionamos y también nos decepcionamos, en eso consiste, al parecer, ser una mujer que piensa y habla sobre el acto de pensar, en público.

1 *In the Freud Archives*, Knopf, 1983, p. 35 [*En los archivos de Freud*, trad. de Catalina Martínez Muñoz, Barcelona, Alba, 2004].
2 Ibíd., p. 133
3 "Janet Malcolm, The Art of Nonfiction No. 4", entrevista con Katie Roiphe, *The Paris Review*, primavera de 2011.
4 "A Star Is Borne", *The New Republic*, 24 de diciembre de 1956.
5 "Black and White Trash", *The New Republic*, 2 de septiembre de 1957.
6 Carta al director de James F. Hoyle, *The New Republic*, 9 de septiembre de 1957.
7 Carta al director de Hal Kaufman, *The New Republic*, 30 de septiembre de 1957.
8 "D. H. Lawrence and His Friends", *The New Republic*, 3 de febrero de 1958.
9 Carta al director de Norman Mailer, *The New Republic*, 9 de marzo de 1959.
10 "Children's Books for Christmas", *The New Yorker*, 17 de diciembre de 1966.
11 "Children's Books for Christmas", *The New Yorker*, 14 de diciembre de 1968.
12 "Help! Homework for the Liberated Woman", *The New Republic*, 10 de octubre de 1970.
13 "No Reply", *The New Republic*, 14 de noviembre de 1970.
14 "About the House", *The New Yorker*, 18 de marzo de 1972.
15 Prefacio a *Diana and Nikon*, Aperture, 1997.
16 "Slouching Towards Bethlehem, Pa.", *The New Yorker*, 6 de agosto de 1979.
17 "Artists and Lovers", *The New Yorker*, 12 de marzo de 1979.
18 "The One-Way Mirror", *The New Yorker*, 15 de mayo de 1978.
19 *Psychoanalysis: The Impossible Profession*, Knopf, 1977, p. 47 [*Psicoanálisis: la profesión imposible*, trad. de Alberto Luis Bixio, Barcelona, Gedisa, 2009].
20 Joseph Adelson, "Not Much Has Changed Since Freud", *The New York Times*, 27 de septiembre de 1981.
21 *Psychoanalysis*, p. 110.
22 Ibíd., p. 41
23 Ibíd., p. 38
24 http://www.salon.com/2000/02/29/malcolm/.
25 Ibíd., p. 163.
26 Carta al director de Janet Malcolm, *The New York Times*, 1 de junio 1984.
27 Véase, por ejemplo, Robert Boynton, "Who's Afraid of Janet Malcolm?", *Mirabella*, noviembre de 1992, disponible en: http://www.robertboynton.com/articleDisplay.php?article_id=1534.
28 "Janet Malcolm, The Art of Nonfiction No. 4".
29 *The Journalist and the Murderer*, Vintage, 1990, p. 3.
30 Recuerdo este comentario de la intervención de Malcolm junto con Ian Frazier en *The New Yorker* Festival el 30 de septiembre de 2011.
31 *The Journalist and the Murderer*, p. 3.
32 Albert Scardino, "Ethics, Reporters, and *The New Yorker*", *The New York Times*, 21 de marzo de 1989.
33 Ron Grossman, "Malcolm's Charge Turns on Itself", *Chicago Tribune*, 28 de marzo de 1990.
34 David Rieff, "Hoisting Another by Her Own Petard", *Los Angeles Times*, 11 de marzo de 1990.
35 Nora Ephron en *Columbia Journalism Review*, 1 de julio de 1989.
36 Jessica Mitford en *Columbia Journalism Review*, 1 de julio de 1989.
37 John Taylor, "Holier Than Thou", *New York*, 27 de marzo de 1989.

38 David Margolick, "Psychoanalyst Loses Libel suit Against a New Yorker Reporter", *The New York Times*, 3 de noviembre de 1994.

39 "Janet Malcolm: The Art of Nonfiction No. 4".

40 "The Morality of Journalism", *The New York Review of Books*, 1 de marzo de 1990.

41 *The Journalist and the Murderer*, pp. 159–160.

42 Véase el artículo del mismo título en *The New Yorker*, 11 de julio de 1994.

43 *The Silent Woman: Sylvia Plath and Ted Hughes*, Vintage, 1995, p. 13 [*La mujer en silencio: Sylvia Plath y Ted Hughes*, trad. de Mariano Antolín Rato, Barcelona, Gedisa, 2009].

44 Carta de Ted Hughes, citada en *The Silent Woman*, p. 53.

45 Ibíd., p. 48.

46 Carta de Janet Malcolm a Susan Sontag, fechada el 3 de octubre de 1998, en Susan Sontag Archive de UCLA.

47 "A Girl of the Zeitgeist", *The New Yorker*, 20 y 27 de octubre de 1986.

EPÍLOGO

Mientras escribía este libro tuve mucho tiempo para reflexionar sobre qué querían verdaderamente decir quienes dijeron que estas mujeres tenían mentes agudas. Muchos usaban la palabra como un elogio, pero había en ella un ligero matiz de miedo. Al fin y al cabo, lo agudo puede hacer daño. Cuanto más lo pensaba, más me convencía de que había un elemento de ficción en llamar a estas mujeres agudas, o mezquinas o Damas Negras o cualquiera de las vagamente amenazadoras etiquetas que quisieran asignarles. Dicha ficción sostenía que eran destructivas, peligrosas y volubles.

Pero estas mujeres no eran nada de eso. No siempre tenían razón, pero acertaron más a menudo de lo que habrían debido y en ocasiones tuvieron mucha, mucha razón. El problema es que a la gente no le gustan las mujeres que no son "agradables", que no bajan la cabeza, que tienen el valor de equivocarse en público.

Además, estas mujeres en general no se alinearon con el movimiento social en el que su parte conflictiva podría haber tenido cabida. "No soy feminista", dijo Mary McCarthy, ante un público de San Francisco que se había congregado para oírla hablar, un par de años antes de su muerte. Pero luego se desdijo:

> Por supuesto que las mujeres excepcionales de mi generación se beneficiaron, imagino que sin ser conscientes, del hecho de que a las mujeres en general se las menospreciaba. Porque, cuando a una no la menospreciaban, la encumbraban más alto de lo que tal vez se merecía. Soy lo bastante feminista como para que no me gusten los elogios tipo 'Tiene el intelecto de un hombre'. Siempre los he odiado.[1]

Creerse más lista que las demás no se considera de buenas hermanas. Pensé en eso a menudo mientras me documentaba para este libro. Durante mis investigaciones me encontré con bastantes personas que querían eliminar a estas mujeres de la historia precisamente porque aprovecharon su talento, pero no para apoyar de forma explícita la causa feminista. Esto se ha visto

como un error imperdonable.

La versión más famosa de esa acusación se debe a Adrienne Rich, la vieja rival de Sontag. Cuando Rich leyó *La condición humana*, uno de los últimos libros que terminó Hannah Arendt, se sintió al mismo tiempo intrigada y decepcionada:

> Leer un libro así, escrito por una mujer de semejante fuerza y erudición, puede resultar doloroso, porque encarna la tragedia de una mente femenina alimentada por ideologías masculinas. En realidad, la pérdida es nuestra, porque el deseo de Arendt de desentrañar profundos dilemas morales es la clase de preocupación que necesitamos […]. El poder de la ideología masculina de apoderarse de esta clase de intelecto, de desvincularlo, por así decirlo, del cuerpo femenino que lo encierra y que está encerrado en él resulta especialmente chocante en el noble, pero imperfecto, libro de Hannah Arendt.[2]

Es una opinión comprensible, puesto que Arendt estuvo siempre en contra del feminismo. No tenía casi nada que decir sobre la cuestión de género, mucho menos que las otras mujeres de este libro. Podía llegar a ser hiriente en su desdén por las feministas de su tiempo. Una profesora mía, que fue una de sus últimas alumnas, cuenta que en una ocasión coincidió con ella en un ascensor. Mi profesora, Jennifer Nedelsky, llevaba una chapa de la Chicago Women's Liberation Union. Arendt la miró, miró la chapa y, señalándola, dijo con su marcado acento alemán: "Eso no es *serio*".

Parker, West, Sontag, Kael, Ephron y Malcolm se sentían más cómodas con la etiqueta de feminista, aunque tenían sus reservas. Parker no fue lo que se dice una sufragista. Sontag se enzarzó en una discusión con la propia Rich sobre las ideas "simplistas" del feminismo.[3] Kael intentó hacer una crítica feminista de *El grupo* y su artículo fue rechazado, después de lo cual parece que perdió por completo el interés por el tema. Didion se retractaría de su ensayo contra la liberación de las mujeres en una entrevista, afirmando que "ese artículo hablaba de un momento concreto".[4] También Malcolm se define como feminista, a pesar de la crítica del movimiento que escribió en *The New Republic*.

A lo largo del libro he tratado de señalar que, de esta profunda ambivalencia –hostilidad incluso– respecto al feminismo es posible extraer

un mensaje feminista. De acuerdo, se supone que el feminismo tiene que ver con la hermandad. Pero las hermanas discuten, a veces incluso hasta el punto de distanciarse. No es la única característica común que nos define. Si algo hemos aprendido de los debates sobre cuestiones transversales es que esa experiencia que llamamos "ser mujer" está profundamente influida por ideas de raza, clase y otros marcadores sociológicos. También por la condición humana.

Hay a quienes nos cuesta seguir las reglas que suele exigir una tendencia social. Algunos somos más de quedarnos fuera de las cosas y no podemos evitar preguntarnos: "Pero *¿por qué* tiene que ser así y solo así?".

Cuando se está sola es difícil decidir si ser diferente es un defecto o un mérito", escribió Arendt de Rahel Varnhagen. "Cuando no tienes nada a que aferrarte, terminas por aferrarte a aquello que te diferencia de los demás".[5] Ella defendía que se trataba de una ventaja, y tenía razón.

Solo podemos hablar con la voz que nos ha sido dada. Y esa voz tiene un matiz y una inflexión que son el resultado de nuestras experiencias. Parte de esas experiencias estarán inevitablemente relacionadas con ser mujer. Tenemos que convivir con los demás y con la historia de quienes nos precedieron. Una puede ir por libre, pero siempre siguiendo los senderos y vericuetos trazados por otras, con independencia de que les tengamos simpatía o antipatía, estemos de acuerdo o no con ellas y por mucho que nos gustaría ser capaces de estar por encima de esta circunstancia.

Esa fue, sin duda, una lección que todas las mujeres de este libro tuvieron que aprender.

1 Discurso de Mary McCarthy en el City Arts and Lectures, San Francisco, octubre de 1985, citado en Kiernan, *Seeing Mary Plain*, p. 710.

2 *Adrienne Rich*, "Conditions for Work: The Common World of Women", *On Lies*, *Secrets and Silence*, Norton, 1979 [*Sobre mentiras*, *secretos y silencios*, Barcelona, Icaria, 1983].

3 Adrienne Rich y Susan Sontag, "Feminism and Fascism: An Exchange", *The New York Review of Books*, 20 de marzo de 1975.

4 Entrevista con Christopher Bollen, sin fecha, disponible en inglés en: http://christopherbollen.com/portfolio/_archive/joan_didion.pdf.

5 Hannah Arendt, *Rahel Varnhagen*, p. 218 [*Rahel Varnhagen*. *La vida de una mujer judía*, Barcelona, Lumen, 2000].

NOTA SOBRE LAS FUENTES

Para escribir este libro tuve que leer muchos grandes libros. Las citas textuales están documentadas en las notas al final. Pero este libro no existiría sin el trabajo de biógrafos previos. Fueron esenciales para establecer la cronología de este libro, que he escrito subida a sus hombros. En la bibliografía incluyo las biografías y fuentes secundarias en que me basé para elaborar mi cronología, aunque no se citen de forma directa.

Puesto que lo que quería era examinar la imagen pública de estas mujeres tal y como se refleja en sus escritos, he trabajado sobre todo con textos publicados. También consulté cartas e hice mi propia investigación de archivos, buscando a tientas el interruptor que arrojara luz sobre determinados temas que otros biógrafos no habían explorado.

Aunque no era mi intención escribir una biografía exhaustiva de ninguna de estas mujeres, tuve la suerte de poder entrevistar brevemente a Janet Malcolm en 2014 y de conocer a Renata Adler en una presentación de mis investigaciones que hice en 2015. Algunas de las cosas que dijeron e hicieron en el curso de esos encuentros están incorporadas al libro.

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA DE FUENTES SECUNDARIAS

BOYD, Valerie, *Wrapped in Rainbows: The Life of Zora Neale Hurston*, Simon & Schuster, 2004.

BRIGHTMAN, Carol, *Writing Dangerously: Mary McCarthy & Her World*, Clarkson Potter, 1992.

DAUGHERTY, Tracy, *The Last Love Song: A Biography of Joan Didion*, St. Martin's, 2015.

GIBB, Lorna, *The Extraordinary Life of Rebecca West*, Counterpoint, 2014.

GLENDINNING, Victoria, *Rebecca West: A Life*, Knopf, 1987.

GOTTLIEB, Robert, *Avid Reader: A Life*, Farrar, Straus and Giroux, 2016.

HELLER, Anne, *Hannah Arendt: A Life in Dark Times*, New Harvest, 2015.

HERRMANN, Dorothy, *With Malice Toward All: The Quips, Lives and Loves of Some Celebrated 20th-Century American Wits*, Putnam, 1982.

KEATS, John, *You Might As Well Live: The Life and Times of Dorothy Parker*, Simon & Schuster, 1970.

KELLOW, Brian, *Pauline Kael: A Life in the Dark*, Penguin, 2011.

KIERNAN, Frances, *Seeing Mary Plain: A Life of Mary McCarthy*, Norton, 2000.

LASKIN, David, *Partisans: Marriage, Politics, and Betrayal Among the New York Intellectuals*, University of Chicago Press, 2000.

MEADE, Marion, *Dorothy Parker: What Fresh Hell is This?*, Penguin, 1989.

MILFORD, Nancy, *Zelda: A Biography*, Harper Perennial, 2001.

MOYLAN, Virginia Lynn, *Zora Neale Hurston's Final Decade*, University Press of Florida, 2012.

ROLLYSON, Carl, *Rebecca West: A Life*, Scribner, 1996.

— y PADDOCK, Lisa, *Susan Sontag: The Making of an Icon*, Norton, 2000.

SCHREIBER, Daniel, *Susan Sontag: A Biography*, Northwestern University Press, 2014.

WILSON, Reuel K., *To the Life of the Silver Harbor*, University Press of New England, 2008.

YAGODA, Ben, *About Town: "The New Yorker" and the World It Made*, Da Capo, 2001.

YOUNG-BRUEHL, Elisabeth, *Hannah Arendt: For the Love of the World*, 2ª ed., Yale University Press, 2004 [*Hannah Arendt, una biografía*, Barcelona, Paidós, 2006].